خطاب السيد الرئيس جمال عبد الناصر في عيد العلم

١٥ ديسمبر سنة ١٩٦٢

ليست مجرد مجاملة أن أقول أمامكم هنا انه مامن مناسبة أحرص على حضورها كما أحرص على الحضور فى هذا الاحتفال كل سنة وان كنت أجىء هنا لكى أسلم جوائز التفوق الى النابغين من أبناء هذا الشعب العظيم رائد الحضارة ومعلم الانسانية فثقوا أننى أخرج أنا الآخر دائما من هذا الاجتماع بجائزة لا يستطيع أى شىء أن يعوضنى عنها .. تلك هى الطمأنينة والايمان بالمستقبل ..

اننى فى هذا الاحتفال كل عام أرى أجيالا جديدة من القيادات الوطنية تلحق بأجيال سبقتها الى مجالات الخدمة العامة للقضية العظمى التى يناضل من أجلها شعبنا وكل الشعوب .. وأعنى بها قضية الحرية فى صورها وأشكالها المتعددة السياسية والاجتماعية والثقافية .

فى هذا الاجتماع أرى موجة من الأمل تسابق موجة، أو بصورة أخرى فاننى فى هذا الاجتماع كل سنة أكاد أن ألمس بيدى تيار التطور الخالق يمضى فى استمراره العظيم الذى لا ينحرف ولا ينقطع يشق طريقه فى قوة وصحة وشباب حاملا آمالنا الكبرى وعملنا المخلص لها ماضيا بها الى المستقبل.

وليس يداخل يقينى أى شك فى أن هذا الشعب بأصالته قادر دائما على أن يصوغ الأجيال الجديدة من أبنائه وفقا لمقتضيات مطالبه على مراحل الأمل مرحلة بعد أخرى ..

من هنا فان ايمانى لا يتزعزع بأن كل جيل جديد فى شعبنا . أقدر من الجيل الذى سبقه على الوفاء بمسئولية عصره وانى لأرفض رفضا مطلقا ذلك القول الذى يتردد فى بعض الأحيان اعزازا للماضى واسترجاعا لذكرياته .. يقول ان الأجيال التى مضت لن تعوض وان ما فات لن يعود وان الاجيال السابقة خير من أجيال لاحقة .

أرفض هذا المنطق ليس فقط لأنه يجافى سنة التطور وانما أرفضه لأنه يجافى الحقيقة ، وأؤكد لكم هنا اننى أشعر بالفخر المتناهى لقدرة هذا الشعب العظيم فى تطوير نفسه وعلى جهده المتفانى فى السباق مع زمانه ولا أتردد أن أقول أمامكم هنا وأنا أحس اننى أنتمى ولو بالعمر الى جيل سابق اننى أرى هذا الجيل من أبناء شعبنا يتقدم على جيلنا فى استعداده وفى امكانياته .

وأحب أن أضيف على الفور أنها سوف تكون مسئوليتنا نحن اذا حاولنا لأى سبب من الأسباب مهما كان خيرا ونبيلا أن نصدم استعداد هذا الجيل الجديد للتقدم أو أن نعوق امكانياته عن الانطلاق الى مداها ..

اننا لا نملك أن نكون أوصياء على هذا الجيل قهرا وتحكما حتى ولو كان دافعنا الى ذلك ما نتصور أنه الرغبة فى تجنب أخطاء لا ضرورة لها أو الاشفاق عليه من مسئوليات لا يطيق حملها .



انا لانملك ولا يجب ان ندعى ملكية اى سلطة تحرم قوى التطور الجديدة من حقها المشروع حتى فى الخطأ .. فمن طريق الخطأ ، وبالتجربة وحدها يتأكد الصواب ٠

واذا ما أردت أن ألخص الفارق بين جيلنا الذى تحمل مسئولية الثورة فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وبين الجيل الجديد الذى نراه الآن يؤهل نفسه ويستعد لدوره ٠٠ فانى ألخص هذا الفارق فيما يلى :

كان جيلنا هو جيل تحدى اليأس والتغلب عليه والجيل الجديد هو جيل تحدى الأمل والوصول اليه ٠٠ هذا الفارق الكبير بطبيعة الظروف يضع اختلافا بين الجيلين ٠٠ وأقول من غير تردد ان الاختلاف لمصلحة التطور.. انه اختلاف الى الاحسن

لقد كان جيلنا الذى ثار فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ هو الجيل الذى قاسى الألم والعذاب من رؤية جنود الاستعمار البريطانى يحكمون أرضه ٠٠ من رؤية العدل الاجتماعى منهوبا لصالح الاستغلال والاحتكار ٠٠ من رؤية الصراع العقيم بين الأحزاب السياسية التى تمثل الطبقية الاجتماعية المتميزة وتخدم أغراضها عن طريق تضليل الجماهير وخداعها ٠

من هنا قلت ان ثورة ٢٣ يوليو كانت انتفاضة ضد اليأس لكن جيلنا الذى حمل الأمانة عن أجيال عن أمتنا أدت دورها ومضت تمكن بعون الله ورضاه أن يفرض ارادة الشعب على مجريات الأمور فوق أرضه ٠٠

والنتيجة التى أعتز بها من كل ما جرى أن لدينا الآن جيلا جديدا من البشر يتقدم لأداء دوره فى جو يختلف ٠٠ انه الجيل الذى رأى الاقطاع يسقط ٠٠ ورأى الأسرة المالكة قمة الاقطاع تسقط معه ٠٠ انه الجيل الذى رأى الاستعمار البريطانى يخرج من أرضه مرتين فى عام واحد ٠٠ مرة بحكم مفاوضات الجلاء وقد خرج منها فى يونيو ١٩٥٦، ومرة أخرى فى ٢٣ ديسمبر من نفس العام ٠

وقد خرج فيها بحق النصر الذى أحرزه الشعب المصرى بالقتال المسلح فى معركة السويس ذات النتائج والآثار الباهرة ٠

انه الجيل الذى يشهد قدر التصنيع ٠٠ انه الجيل الذى يرقب السد العالى يوما بعد يوم وكل يوم يضيف اليه جديدا ليس فقط باعتبار أن هذا السد مشروع كبير وانما أولا باعتبار أن هذا السد رمز كبير لارادة عمل ٠

انه الجيل الذى رأى وطنه يتحول أمام عينيه من شبه مستعمرة مغلوبة على أمرها يحكمها السفير البريطانى الى دولة كبرى تؤثر تأثيرا فعالا وايجابيا فى تطور منطقة محيطة بها تعيش عليها الأمة العربية التى ينتمى اليها هذا الشعب ويحس بالتراث وبالكفاح وبالمصير ٠٠

انه جزء منها كما أنه الجيل الذى يشعر ان طاقات بلاده وامكانياتها عامل هام يؤدى دوره فى شرف وتجرد من أجل السلام والتقدم لجميع

الشعوب .. ولا يتوانى لحظة واحدة عن الحركة فى أى اتجاه يؤمن أنه اتجاه السلام القائم على العدل ..

والآن .. فان هذا الجيل الجديد هو بطبيعة التربة التى يعيش عليها .. وبطبيعة المناخ الفكرى الذى يحيط به .. وبطبيعة المثل التى يتطلع اليها ، جيل يتفوق على الجيل الذى سبقه ..

* * *

أيها الاخوة .. على أننى أقول أيضا انه اذا كان هذا الجيل يختلف الى الأحسن عن الجيل الذى سبقه فمن الحق والعدل أن نقول أيضا ان هذا الاختلاف يمتد أثره الى الأعباء والتكاليف .. التى تتطلبها المسئوليات الكبيرة التى يتسلمها هذا الجيل الذى يستعد لأداء واجبه .

ان هذه الأعباء والتكاليف تزيد كثيرا عما تحملته الأجيال السابقة .. ولو لم يكن هناك الا وضوح الرؤية أمام هذا الجيل عن الأجيال التى سبقها لكان ذلك كافيا للتدليل على ضخامة الأعباء والتكاليف وحين تصدى جيلنا لمسئولياته كان الضباب يحجب عنه جزءا من الحقيقة .

لقد تصورنا وقتها اننا نتصدى للملك وللاستعمار وتصورنا أن ما نقوم به محصور داخل حدود مصر وكان فى خواطرنا أن المبادىء الستة التى كانت تملأ أحلامنا ونحن نستعد للثورة سوف تفرض نفسها تلقائيا اذا ماتخلصنا من الملك ومن الاستعمار وبدأت أبعاد الحقيقة تتكشف أمامنا مع التجارب يوما بعد آخر حتى استطاع النضال المتواصل والاخلاص المتجرد لقضية الثورة أن يكشف أمامنا رقعة أكبر من أرض الحقيقة .

لقد أدركت اننا نقع فى خطأ كبير اذا ظننا أن المعركة مع الاستعمار هى مجرد حرب كراهية ، لقد اكتشفنا بالتجربة أن هذا الخطأ لو تورطنا فيه يحول قضية الثورة الى عمل سلبى يصل الى حائط مسدود ، ثم علمتنا التجارب بصدق أن الثورة ضد ما لا نريد هى مجرد مقدمة نمضى بعدها الى الثورة من أجل ما نريد ..

ولقد تعلمنا .. لقد تعلمنا انه لا يكفى فى النصر تحت ظروف هذه المعركة أن نجعل الحرب مجرد بنادق أو طائرات أو دبابات وانما تعلمنا أن الحرب يجب أن تكون عملا وتفوقا واخلاصا وجهدا لاينقطع من أجل تطوير الحياة ذاتها، استحقاقا للحياة وطلبا لها وارتفاعا بقيمتها .. ان الحرب فى هذه الحالة تصبح حربا شاملة لا ضد الاستعمار وحده وانما من أجل القوة الذاتية العلمية والاقتصادية والثقافية والسياسية والعسكرية ، وهذه القوة الذاتية هى الوسيلة لتطوير الحياة .

كل ذلك يبدو واضحا أمام عيوننا الآن يمنحنا رؤية جديدة لكنه يلقى مسئوليات واسعة النطاق شاملة وعميقة .. ولعل كلمة هنا وردت فى سياق كلامى أن يكون مفتاحا لمسئوليات هذا الجيل المتقدم وأقصد بها كلمة شاملة .

ان المسئوليات الجديدة كلها تنطوى فى هذه الكلمة .. لقد كانت الأجيال السابقة تواجهها دائما مشكلة أو مشكلات محددة لكن هذا الجيل الجديد بفعل الثورة التى حطمت الحواجز والموانع من حوله يمد بصره الآن على آفاق مترامية تمتد الرؤية انصافية عليها الى بعيد .. هذا الجيل على سبيل المثال لا يواجه مشكلة تحسين الصرف أو تجفيف المستنقعات ، أو تلك المشروعات التى كانت تحفل بها خطب العرش القديمة وانما هذا الجيل يواجه مشكلة التطوير الشاملة، وهى مشكلة متعددة الجوانب لا يمكن فصل الجزئيات فيها عن الكل ولا بد أن تضمها جميعا خطة شاملة اقتصادية واجتماعية وثقافية وسياسية .

وهذا الجيل على سبيل المثال لا يواجه أمانة العمل الوطنى فى مصر وحدها ، وانما يواجه أمانة العمل القومى بالنسبة للامة العربية كلها بحكم المصير المشترك حتى بصرف النظر عن حكم الماضى المشترك وحتى ولو تخيلنا افتراضا انه كان فى وسعنا أن نتحلل من شركة الماضى فاننا لا نستطيع أن نتصور لحظة حتى بدافع الأمن المحلى اننا نستطيع أن نفرط فى شركة المستقبل .

ان الذين نهبوا ثروة شعبنا فى القرن التاسع عشر هم نفس الذين ينهبون الآن ثروة الأمة العربية فى وسط القرن العشرين .

والذين حولوا شعب فلسطين أمام عيوننا الى شعب من اللاجئين هم نفس الذين يخططون اليوم ويعملون لفرصة تواتيهم لكى يحولوا شعب مصر أيضا الى شعب من اللاجئين .

والذين يفرضون نفوذهم على قصور الرجعية فى الرياض وعمان وغيرها هم الذين يحلمون يوما أن يعيدوا ترميم قصور الرجعية فى مصر مرة أخرى لتكون نقط ارتكاز لمناطق نفوذهم كالقواعد العسكرية

تماما وكالمطارات المحتلة وكالموانى التى تتخذهـــا الأساطيل الغربية بيتا لها تعود اليـــه من مغامرات البحـار ..

ولعلنى وأنا أصل الى هذا الحد من كلامى أن أبعث تحية من هنا وباسمكم جميعا الى أبناء لنا بواسـل يخوضون الآن فى اليمن أشرف المعارك من أجـل المصير المشترك للامة العربية حمـاية لتيار التطور وتعزيزا لامكانيات القوة الذاتية العربية .. انهـم هناك فى هذه المعركة الخطيرة لا يشـــاركون فى الدفاع عن حكومة الرئيس عبد الله السـلال كما يدعى الاســتعمار ويدعى عملاؤه ، لكنهم هنـاك يدافعون عن حق الشعب اليمنى فى الثورة وعن حقه فى تطوير حياته وعن واجبه بالتالى فى الاســهام ايجابيا فى معركة المصير المشترك وهى المعركة التى أصبحت بفعل الأوضاع المتغيرة فى العالم أكثر من مجرد حـــرب بيننا وبين العدوان الصهيونى فى اسرائيل .. وانما أصــبحت هى الأخرى صداما شاملا بين كل طاقات الأمة وبين كل ما يقدر عليـه عدو الأمة العربية .

ودعونى أقول أيضا اننى هنا أتحدث عن الطاقات الايجابية للامة العربية فهى وحدها القادرة على كسب المعركة الكبرى .

ولا أتحدث ثانية واحدة عن السلبيات العقيمـة والألفاظ الضائعة فى الهواء والمناورات الضيقة التى تبدد طاقات الأمة العربية ، وتكون على حساب نصرها ولا تكون عاملا فى الحساب من أجل النصر الحتمى .

كذلك بعد هذا كله على سبيل المثال أخيرا فان هذا الجيل لا يواجه مسئولية استقلال مصر وحدهـا وانما هو يواجه متطلبات العمل من أجل الحرية ، من أجل السلام .. فان الحرية لا تقدر على الحياة فى أرض اذا كانت مقهورة فى أرض أخرى بجوارها .. وان السلام لا يتجزأ وكذلك الرخاء .

وكذلك فحتى مسئوليات هذا الجيل خارج حدود أمته العربية مسئوليات شاملة .

أيها الاخوة .. على انى ملىء بالثقة وكمـا قلت لكم فان مجيئى الى هنا كل عـام يعطينى جائزة هى جائزة الطمأنينة والأمل .

ومن حسن حظى أننى فى هذا الأسبوع بالذات احضر معكم هنا واحضر فى نفس الوقت اجتماعات اللجنة التنفيذية للاتحاد الاشتراكى العربى .

ودعونى أؤكد لكم انى أرى العلاقة بين الاثنين وثيقة مترابطة .. ان مستقبل هذا الوطـن ودوره من أجل أمته ودوره الانسانى وراء حدود أمته يرتبط ارتباطا وثيقا وشاملا أيضا بهاتين المناسبتين والرمز الذى تشيران اليه ..

ذلك اننى أعتبر نفسى واحدا من الذين يعتقدون اعتقادا جازما بأن مصير التطور الشامل فى مجاله الوطنى والقومى والانسانى يرتبط ارتباطا وثيقـا بكفاءة القيادات الشعبية فى كل المستويات وبكفاءة القيادات العلمية فى كل المجالات بمدى التناســق والتفاعل بين القيادات الشعبية العلمية .. تحـول خططها المعززة بالطاقات الوطنية الى عمل واقعى .

وأؤكد لكم من جديد سعادتى بهذا التوافق الذى نراه هذا الأسبوع .. أن نرى معكم هنا طليعـة صف جديد يتقدم للقيادة العلميـة وأن نحاول فى نفس الوقت .. فى الاتحاد الاشتراكى أن نفسح الفرصة لصف جديد يتقدم للقيادات الشعبية .

أيها الاخوة ..

قبل ان أختم كلمتى أريد أن أحيى شعب الجزائر بمناسبة وجود قائد من قادته الأبطـال .. أخى محمد خيضر . لأول مرة بعد الاستقلال معنـا .. وأقول له .. قل لأخوتنا فى الجزائر .. قل لشعب الجزائر البطل المكافح المناضـل .. قل لاحمد بن بيلا ان شعب الجمهورية العربية المتحدة المقـدر لتضحياتكم .. المجد لبطولتكم يساندكم بكل قواه .. بكل ما يملك من أجل الحفاظ على اســتقلال الجزائر ومن أجل تثبيت استقلال الجزائر ..

أيها الاخوة ..

لندع الله جميعا أن يكون قائدا ومرشدا لهـذه الصفوف الجديدة من أجيال شعبنا فى الجامعـات حيث الفكر الحر .. وفى المجالس الشـعبية حيث الارادة الحرة لتقدر هذه الصفوف على المضى نحـو مسئولياتها الشاملة المتزايدة والضرورية للثـورة وللتقدم وللسلام ..

والسلام عليكم ورحمة الله .

***

ستنشر المجلة فى العدد القادم عرضـا للمؤلفـات الفائزة بجوائز الدولة وتعريفـا باصحابها .



كان مقالنا السابق(١) عن محمد المويلحى صاحب عيسى بن هشام ، أشرنا فى مستهله الى دسائس الأدب ، بل ودسائس القصر ، فى عصره .. وقلنا :

« ان مؤامرات الادب ودسائسه كانت فى باطن أمرها فرعا من فروع المؤامرات المعهودة فى كل حاشية ملكية ، لان الأدباء كانوا على اتصال قريب أو بعيد بحاشية الأمير . »

واتفق فى عدد « المجلة » الذى طبع قبل كتابة هذا المقال أنها نشرت فى باب « الفكر والأدب قبل ستين سنة » نبذتين منقولتين عن صحيفة « مصباح الشرق » وصحيفة « الصاعقة » لهما اتصال وثيق بتلك المؤامرات ، وفيهما دلالة على محور المؤامرات التى كانت تدبر فى القصر وتتصل بالكتاب والأدباء ممن تحدثنا عنهم فى أعداد « المجلة » الى الآن ، وهم على يوسف ، ومصطفى كامل ، ومصطفى لطفى المنفلوطى ، والبكرى ومحمد المويلحى ، ولايستطيع ناقد خالى الذهن مما وراء تراجمهم من خفايا القصور أن يفهم طبيعة الحملات الأدبية والمناوشات القلمية ، فضلا عن حملات السياسة ومناوشاتها التى يشتركون فيها ، ومن هنا وجب أن نكشف النقاب عما وراء تاريخ الأدب من تاريخ القصر فى تلك الفترة .

جاء فى النبذة التى نقلت عن « مصباح الشرق » بعنوان حادثة دراكتوس :

« أشتغل صاحب المؤيد طول الاسبوع بالكتابة عن حادثة دراكتوس فكتب ما يلى : « ساءنا ان أحد أبناء الذوات المشهورين بالذكاء والنباهة قد استعمل الشدة والقسوة مع محرر احدى الجرائد الأسبوعية المشهور بحسن الكتابة والتوقيع والنابغ فى الانتقادات الشخصية فضربه على خده وصفعه على قفاه ، ولا صحة لما قيل من انه جره بيده من أذنه بلا جريرة ولا ذنب سوى أن المضروب رحب بالضارب عند دخوله حانة دراكتوس قائلا مازحا : أهلا بالفاتن أو الفتان »

ثم عقب محرر « المصباح » على ذلك قائلا :

« ثم كتب ـ المؤيد ـ غير ذلك فى عدد ٥ نوفمبر ما يضيق المقام عن نقله لطوله .. وقد حدثت لنا حادثة كنا نظنها من الامور الخاصة . أنا محمد المويلحى أقر وأعترف بأننى كنت فى دكان دراكتوس عشية يوم السبت ٢٥ من شهر أكتوبر مع جماعة من الاصحاب ، وبينما أنا جالس اذ دخل محمد بك نشات وقال لى : بونسوار مويلحى !! فاجبته كعادتى معه مازحا : أهلا بالفتنى ! وهى تعريب الكلمة التى يطلقها عليه أصحابه بالفرنسية petit interegant فما كان منه الا أن ضربنى بكفه على وجهى فلم أتحرك من مكانى ولم تتغير جلستى ، وقلت له : مازدت أن فعلت ما يمكن لأى حمار فى الطريق أن يفعله مع أكبر كبير » الخ الخ

***

فهذه القصة احدى قصص ثلاث لها سلسلة من العناوين المتقاربة : عام الكف ، وعام الكفء ، وعام

مصطفى كامل



(١) « المجلة » العدد ٧١ ص ٢

الكفر ، محورها هم : محمد المويلحى ، وعلى يوسف، ومصطفى كامل ، وبواعثها من دسائس القصر رغبة الحاشـيـة فى الاستيلاء على مناصب الرئاسات الدينية فى البلاد ولا سيما الرئاسات التى لها اشراف على الطرق الصوفية وأوقافها ، وتقترن بها منافسة أصحاب الأقلام على مركز شـاعر الأمير ، وكاتب الصحيفة السيارة التى تعتبر لسان حال للامير ٠

ولقد كان محمد المويلحى مرشحا للعمل الصحفى الذى يمثل سياسة الأمير ويقوم مقام لسان الحال بالنسبة اليه ، وكان يعين أباه على طموحه الى مركز شاعر الأمير فكان كلاهما منافسا خطيرا للشيخ على يوسف فى عـالم الكتابة السياسية والمنـادمة الشخصية للأمير فى مجالسه الخاصة ، وهما أكتب من الشيخ على من الوجهة الأدبية وأوسع ثقافة فى اللغة العربية واللغات الأجنبية، وأقدم عهدا بالاتصال الوثيق بالأسرة الخـديوية التى صاحبتهـا أسرة المويلحى منذ عهد محمد على الكبير ، ولهـا نسب متصل بآل البيت النبـوى أثبت من النسب الذى ادعاه صاحب المؤيد بعد ذلك عنـدما أراد الخديو عباس ترشيحه لمشيخة السادات الوفائية ، ومهدوا لذلك بمصاهرة الشيخ على يوسف لهذا البيت عـلى الرغم من عميده السيد عبد الخالق ، مما انتهى به الأمر الى قضية الزوجية المشـهورة وعزل الخديو للشيخ أحمد أبى خطوة قاضى المحكمة الشرعية التى حكمت بالغاء الزواج ، وتعيين الشيخ الرافعى الذى كان يأوى السيدة صفية فى بيته بعد صدور القرار بالفصل بين الزوجين خلفا للاستاذ الامام ٠

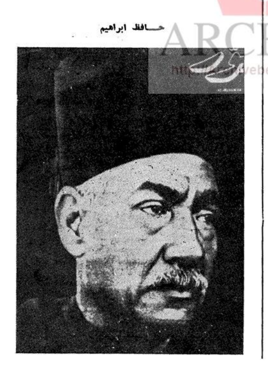
فما هو الا أن سمع الشيخ على يوسـف بخبر اللطمة التى أصابت محمد المويلحى حتى فتح لأخبارها وتفصيلاتها صدر صحيفته ، وحرص على تسـمية المكان الذى وقع فيه الحادث باسم «الحانة» وتحريف الكلمة التى قالها المويلحى لتظهر للسامعين بهـا كأنهـا من لغـة المغازلة ، وفى كلا الأمرين ما يعطل المويلحى عن الترشيح لمقام لسان الحال ومقـام المشيخة الصوفية ، ولم يحفل المويلحى بالرد عـلى « المؤيد » الا ليقول ان الحادث وقـع فى « دكان » لا فى حانة ، وان الكلمة التى فاه بها هى كلمـة « الفتنى » لا كلمة الفتان ٠٠

وسمى المؤيد العام كله باسم عام الكف ، وألح على ذكر الحان فى المنظومات الشعرية التى كانت تنشر تحت هذا العنوان ، ومنها :



على يوسف

حـافظ ابراهيم



يا صريع الاكف صـدقك اسى
خلقـــا مثل طيلسان بن حـــرب
انت فى الحان فى أمان وســلم
وهو فى معمعان حـــرب وضرب

ومنها :

لا تدخل الحان والصـــناع ثائرة
حتى تقام حواليــــك المتاريس

والح الشيخ كذلك على ذكر شهر الصيام فى ابان المعمعة فكتب بعض شعراء هذه المقطوعات يقول :

ان شهر الصوم قد حل ففـــز
فيه بالأجر وشكر الشـــاكرين

وختم المقطوعات بأبيات تشير الى شهر رمضان يقول ناظمها :

ان هذا الشهر شـــهر يجتنى
فيه أمثالك صفح الصـــافعين
قـــد محـــونا آية الكف وهـــا
نحن نتلو اليوم آى الراحمـــين

وكان المشاع يومئذ أن المقطوعات جميعا من نظم الشاعر اسماعيل صبرى لأن المويلحى كان يلقبه فى مجالسه باللقيط ..! ولكن المعلوم أن شعراء آخرين قد اشتركوا فى نظمها ،ما عدا حافظ ابراهيـــم صديق المويلحيين .

وجاء دور الشيخ على يوسف فى تشهيرات هـــذه العناوين المتسلسلة فظهر عام الكفء بعد عام الكف ! .. اذ كان السيد عبد الخالق قد طلب تطليق ابنته من صاحب المؤيد لأنه غير كفء للزواج من الشريفات وجده مشكوك فى اسلامه ، واســـتعان المويلحى باطلاعه الواسع على الأدب العربى القديم فاستخرج من قصة الشاعر الأحوص مع مطر زوج أخت امرأته التى كان يهواها بيتين من أبيات الأحوص كأنما نظما لهذه المناسبة ، وأبيات الأحوص هى :

كأن المالكين نـــكاح ســـلمى
غداة نكاحهـــا مطرا نيـــام
فلا غفر الالــــــه لمنكحيهـــا
ذنوبهم ، وان صلوا وصـــاموا
فلو لــم ينكحـــوا الا كفيئـــا
لـــكان كفيئهـــا الملك الهمـــام
وان يكن النكاح احـــل شيئـا
فان نكاحهـــا مطـرا حـــرام
سلام الله يا مطر عليهـــــا
وليس عليك يا مطـر الســلام
فطلقهـــا فلست لهـــا بكفء
والا يعل مفرقـــك الحـــسام

وكأنما الاشارة هنا الى أن الأمير نفسه هو الكفء لبنت السادات ، وليس الشيخ على الذى أذن له الأمير فى زواجها .

ولم يكن مع المويلحى أحد من كبار الشعراء فى عام الكفء غير حافظ ابراهيـــم ، وقد كان « يرد الجميل » فى وقت واحد للشيخ على يوسف بعـــد حملات المؤيد على المفتى ، وللشاعر أحمد شـــوقى منافسه على الشهرة وعلى مطمع آخر ستأتى الاشارة اليه ، فنظم حافظ لهذه المناسبة قصيدته البائية بعد طول صمته ، وقال فيها :

حطمت اليـراع فـــلا تعجبى وعفت البيـــان فـــلا تعتبى
فـــلا تعذلينى لهذا السكـو ت فقد ضاق بى‌منك ماضاق‌بى

الى أن قال عن قضية الزوجية ولم ينس الناحية الدينية فيها :

وقالوا (المؤيد) فى غمـــرة رماه بها الطمع الأشـــعبى
دعاه الغرام بسن الكهـــو ل فجن جنـــونا ببنت النبى
فضج لها العرش والحاملـو ه وضج لها القبر فى يثــرب
وقالوا لصيق ببيت الرســو ل أغـار على النسب الأنجب

والطمع الأشعبى فى البيت يشير الى ضياع ثروة الشيخ على فى مضاربات « البورصـــة » وهى من المقامرة التى لا تحمد من أحد ، فضلا عن شـــيخ الطريق .

ولقد كان لحافظ ابراهيم نصيبه المهم من هـــذه الدسائس التى كانت تحاك لترشيحه لوظيفة شاعر الخلافة فى البلاد العربية الاسلامية ، منافسة لشاعر الأمير أحمد شوقى ، فما زال به الخبثاء حتى زينوا له نظم أبيات فى الشاب « شكيب » معشـــوق أبى الهدى الصيادى صاحب النفوذ الأكبر فى حاشـــية السلطان عبد الحميد ، فقال على لسان الشـــيخ أبى الهدى :

اخرق الدف ان رايت شـــكيبا
وافض الأذكار حتى يشـــــبا
فاسألوا سبحتى فهل كان تسبيح
ى فيها الا شـــكيبا شـــكيبا

فذهبت مساعى من رشحوه لذلك اللقب الفخم بعد اقترابها من النجاح .

أمام عام « الكفء » فلم يكن له شأن هذين العامين من أقلام الأدباء ، ولم يهتم به صاحب « المؤيد »،كثيرا لأنه آثر أن ينتظر للخلاص من مزاحمة مصطفى‌كامل مناسبة أخرى ، وتلك هى مناسبة اغلاق الصحف التى كان مصطفى كامل يصدرها باللغات الأجنبية ، وهى التى كان على يوسف يخشى أن تجعل مصطفى كامل لسان حال للأمير فى الصحافة الأجنبية ، ولم يكن يخشى مزاحمته فى الصحافة العربية لأن مصطفى كامل نفسه كان ينوى أن يقطع صلته الصـــحفية

بالقصر ، حتى كتب خطابه الصريح الى الخديو عباس يبلغه فيه أنه سيبتعد عن كل صلة بالحاشية الخديوية صيانة لمقام الأمير من تهديد المحتلين اياه من جراء تلك الصلة ، وهذه هى الفعلة التى استكثرها بعض المتملقين على صحفى يخاطب أميره ، فحملوا عليها بعنوان « عام الكفر » وأسكتها الناصحون بايعاز من الأمير •

على أن صحيفة المويلحيين لم تصبح لسانا سياسيا للقصر ولكنها أصبحت لسانا للحركة الأدبية مسموع القول فى نقد الكتابة والشعر وفى الموازنة بين الكتاب والشعراء ، وكان قولها فى ذلك متنظرا مرموقا فى أندية الأدب والثقافة ومنها أندية القصر نفسه وأندية المعارضين لسياسته ومؤامراته ، وكانت خطتها العامة ـ فيما عدا فترات القلق الزئبقى التى اشتهر بها المويلحى الكبير على الخصوص ـ أن ترجح كفة حافظ ابراهيم على منافسيه ، فلم يكن من اليسير أن تساق الى خطة الزراية به وتهوين شأنه ونكران فضله ، ولكن « مصباح الشرق » كانت تنافسها ، وتحاكيها صحيفة أخرى على أسلوبها هى صحيفة « الصاعقة » الأسبوعية ، وصاحبها أحمد فؤاد تلميذ المويلحى يواليه يوما ويكيد له أياما على حسب الطلب والجزاء ، وفى الصاعقة كانت تنشر الحملات التى يأباها « مصباح الشرق » ، ويترفع عن قبولها أو مجاراة طلابها ، ولا سيما الحملة على حافظ ومحاولة الايقاع بينه وبين نصيره الأكبر الأستاذ الامام ، وقد أملى على صاحبها أن ينكر على حافظ قدرته على الشعر والنثر معا ولو كان من النثر المترجم •• فلا يصلح بطبيعة الحال لولاية الديوان العربى ومعه ديوان الترجمة ، فجاء فى مقال نشرته بعد صدور الجزء الأول من ترجمته « للبؤساء » :

« .. انا لنبدأ بأولهم ذلك المعجب بنفسه الذى عرضه الغرور للاستهزاء به ، وهو حافظ ابراهيم .. ولما كان معدوما من مزية تمييز الصحيح من الفاسد والخطأ من الصواب والجيد من الردىء وكان مجبولا على الاعجاب بنفسه ، ظن فاسده صحيحا وخطأه صوابا ورديئه جيدا فيما جمعه فى البؤساء من خليط كلام الغابرين .. »

الى قول الكاتب :

ولقائل ان يقول : لو ان الكتاب كذلك لما قرظه المفتى ، فنجيب المعترض بان فضيلة المفتى من العلماء الاعلام ، وعنده من الاشتغال بأمور الاسلام ما يشغله عن قراءة مثل هذه الترهات ، ولكن جبرا لكسره وتخلصا من الحاح حافظ وفرارا من تحمل غصص رؤيته والاجتماع به .. قال ما قال ، وعلم الله أن فضيلة الاستاذ تأذى كثيرا من تقريظ البؤساء »

ويقول المطلعون على أحوال القصر ان المويلحيين أوشكا فى وقت من الأوقات أن يبلغا مطلبهما من الأمير وهو مركز شاعر الأمير للمويلحى الكبير ومهمة الدفاع عن سياسته للمويلحى الصغير •

وربما كان ابراهيم المويلحى أصلح أبناء عصره لوظيفة الشاعر فى قصر الامارة كما كانت تفهم فى تلك الحقبة ، لأنها كانت وظيفة تجمع بين نظم الشعر لمناسباته ومواسمه ، وبين منادمة الأمير فى مجالسه وسهراته وساعات طربه وخلوته لسماع المغنين والمغنيات ، ولم يكن ابراهيم المويلحى دون على الليثى ومحمود أبى النصر فى فن النظم ولا فى المنادمة ، بل كان أعرف منهما بأدب العرب والافرنج وأقدر منهما على الحديث فى مختلف شجونه ، وقدرته على نظم التواريخ بعدد الحروف المعروفة بتواريخ « الجمل » لم يكن يدانيها أحد من معاصريه ، وقد كانت هوى الملوك والأمراء من شعر المديح لتسجيل أوقاته ومواعيده ، فلم ينظم شاعر من هذا الفن قصيدة تضارع قصيدة المويلحى الكبير التى استقبل بها عباسا الثانى (سنة ١٩٠٢) وكل شطر منها تاريخ للسنة الهجرية (سنة ١٣٢٠) يوافق معانى الكلمات فى غير تكلف ظاهر يقتضيه التوفيق بين النظم ومجموع الأرقام ، وهذه أبيات منها :

وافى الخديو فحسب النيل افراحا
واستبشر الناس لما نجمه لاحا
والجد يذكره ، والقطر يشكره
والملك يذكره ، بالعدل ان ساحا

وقد كان الخديو عباس يأنس لابراهيم المويلحى فى مجالسه ويعلم ولع جده اسماعيل بمسامرته ومنادمته ، فضلا عن الاعتماد على لباقته للسفارة بينه وبين ولاة الأمر فى الدولة العثمانية ، ويعلم أن جده قد بلغ من ولعه به أنه اصطحبه دون غيره من أصحابه وندمائه عند مفارقة القطر الى منفاه ، ولعله كان موضع اختياره شاعرا له لولا اعتراض المحتلين على تقرير هذه الوظيفة فى الميزانية ، لأن النظام المالى فى حكومات العصر الحديث لا يعرف عملا يسمى عمل الشاعر أو النديم الخاص بمجالس الملوك والأمراء ، ومن أجل هذا سميت وظيفة « أحمد شوقى » باسم رئيس الديوان العربى ولم تعرف « رسميا » باسم شاعر الأمير •

وربما كان طموح الوالد الى هذه الوظيفة سببا من أسباب نقد ابنه لشعر شوقى وقوله ـ على الخصوص ـ انه لم يكن يحسن الحديث عن الملوك والأمراء ،

ولولا ذلك لما تحدث عن اسماعيل وهو يقول عنه انه « الخديو المشار اليه » .. ولا تحدث عن توفيق فقال « ثم مد الى العزيز يده فقبلتها واجما .. » ، ولأذكر أنه كان يركب حمارا أبيض وهو يذهب للقاء الأمير ، ولا أكثر فى مقدمته من الزهو والسهو والحشو كما قال ، ولا شبه العزيز بعمر بن الخطاب فقال وهو يصف حفلة البال :

فهو بينهم عمر والوفود تنتدب

وانما عمر بن أبى ربيعة هو الأجدر « بمجلس الطرب والعزف ، والرقص والقصف ، والقدود والخدود ، والصدور ، والنهود ، والنحور والعقود ... »

فقد كان هذا النقد ـ كما هو ظاهر ـ أقرب الى نقد « لياقة النديم » منه الى نقد بلاغة الشاعر ، وعند لياقة النديم تنتهى منافسة المنافسين للأديب الظريف والسمير الممتع أبيه ابراهيم !

الا أن المويلحيين كانا ـ ولا ريب ـ وفاق الشروط جميعا ـ بمقياس الأمير قبل كل شىء ـ لوظيفة شاعر القصر ولسان حاله ، لولا قصورهما عن شرط واحد كان عند الأمير أهم وألزم من جميع هذه الشروط ، وهو شرط الاستقرار والكتمان الذى لابد منه لكل من يعمل فى حواشى الأمراء ، فقد كان كلاهما ـ ولا سيما الأب ـ من أصحاب المزاج الزئبقى الذى لايطول قراره ، ولم تكن لهما حالة فى السياسة ولا فى العلاقات الحميمة يطول الاطمئنان اليها ، فلم يفلحا حيث أفلح شوقى الصامت الحصيف ، وعلى يوسف الناطق الأمين بلسان الحال .

* * *

وفى « الصاعقة » التى كانت تخدم الحاشية الخديوية كما تقدم ، نشرت أعنف قصيدة من قصائد الهجاء للخديو عباس ولجميع الأمراء فى أسرة محمد على من قبله ومن بعده ، وتلك هى قصيدة الاستقبال التى اتهم البكرى والمنفلوطى بنظمها ، وهى فيما نرجحه من نظم البكرى كلها ما عدا بيتا أو بيتين اشترك فيهما المنفلوطى أو أضافهما اليها بموافقة السيد توفيق .

وقد كان موقف العميد « الصوفى » الكبير من بيت محمد على كموقف المويلحيين بين الاقبال والاعراض ، وبين المودة والجفوة ، وبين المعونة والمكيدة ، ولكن عميد السادة البكريين كان له موقفه الخاص بين رواد القصر وهو موقف بيت البكرى من بيت الأسرة العلوية ، فكان على حذر دائم من الخديو عباس لأنه ـ فى ذكائه واطلاعه على ما وراء الستار ومصاحبته لعباس منذ أيام الدراسة ـ لا يجهل سياسة البيت العلوى من جميع البيوتات التى اشتركت قديما وحديثا فى خلع الولاة وتنصيبهم بمراجعة الباب العالى فى الآستانة ، وأولها : بيت البكرى العريق .. وسياسة عباس لم يكن بها خفاء نحو جميع البيوتات ذوات الرئاسة الدينية ، فانه كان يحاول جهده أن يحل فيها أشياعه ومريديه وينحى عنها الأقوياء من أبنائها ذوى «الشخصيات» الملحوظة فى الدوائر العليا ، وأحذر ما كان يحذره أولئك الذين تتصل العلاقة بينهم وبين كبار الأجانب من السفراء ووكلاء الدول ، ولم يكن أقرب الى هذه الأوساط من السيد توفيق البكرى لمعرفته باللغات الأجنبية ونشوئه نشأة الأمراء فى المعاهد الأوربية ، ومن يدرى ؟.. ان أعيان القاهرة وقناصلها كان لهم الشأن الأول فى تنصيب الولاة حتى بعد قيام الأسرة العلوية الى أيام اسماعيل ، فاذا حدثت بين زعازع السياسة التركية والأوربية حادثة تدعو الى تغيير الأسرة الحاكمة ، فهل من البعيد أن يرشح للحكم الجديد سليل بيت عريق فى البلاد له من سمته وتربيته وعلاقته بالآستانة ووكالات الدول ما يلفت الأنظار اليه عند البحث عن الخلف المطلوب ؟

والذى لا نشك فيه أن القصيدة كانت من نظم البكرى مع مشاركة قليلة للمنفلوطى فى بعض أبياتها ، لأن المناظرة بالآباء والأجداد والمقابلة بين الدخيل « القولى » والأصيل « البكرى » تخطر لسليل بيت الصديق ولا تخطر للمنفلوطى على انتمائه لآل البيت النبوى بغير تلك الوجاهة الملحوظة فى تاريخ الولاية ، ولقد كانت آخر كلمة وجهها السيد توفيق الى الخديو عباس حين وبخه هذا وقال له على مسمع من الملأ فى حفلة المحمل : أنت قليل الأدب ..

« كلا . لست أنا القليل الادب . انا وزير مثلك ، وآبائى وأجدادى لهم الفضل على آبائك واجدادك . .! »

لا جرم يكون قائل هذه الكلمة هو ناظم تلك الأبيات التى يقول فيها :

يذكرنا مـراك أيام أنـزلت
علينا خطوب من جدودك سود
رمتنا بكم (مقدونيا) فأصابنا
سهام بلاء وقعهن شديد
فلما توليتم طغيتم وهكذا
اذا أصبح « القولى » وهو عميد

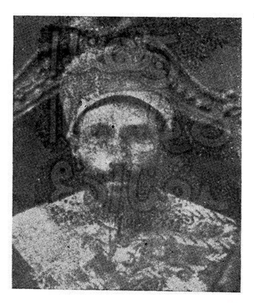
أعباس ترجو أن تكون خليفــــة
كما ود آبــــاء ورام جــــدود
فيا ليت دنيانا تزول وليتنــــا
نكون ببطن الارض حين تسـود

ونحن ننقل هذه الأبيات هنــا كما سمعناها بالرواية مخالفة للقصيدة المنشورة فى « الصاعقة » بعض المخالفة ، وكل ما فيها من ذكر القصور والنعمة المحدثة والأسرة الطارئة كلام من له نشأة راسخة فى القصور والنعمة التالدة والحسب العريق ٠

ولم يكن عباس ــ وهو الذى سماه كرومر أستاذا فى فن الدسائس ــ قاصرا عن « رد الجميل » من نوعه فى هذه الحملة ، فانه أراد أن يستخرج من مادة الشعر وثيقة على البكرى بخط يده تسقطه فى بيئة الدوائر الأجنبية العليا : وأهمها عنده دوائر الوكالة البريطانية ٠٠ فأوعز الى ولى من أولياء القصر بين رجال الأدب أن يستدرج السيد الى كتابة قصيدة ينظمها فى موضوع من موضوعات الغزل المحظور ، وكان حفنى ناصف أقرب هؤلاء الادباء صلة بالسيد البكرى ينشـــده ويستمع اليه ٠٠ فلمـا ذهب يزور السيد وأقبل هذا ينشده من جديد نظمه تعمد حفنى أن يستثيره وقال له : أيها السيد ! انك ممن لا ينبغى لهم الشعر ، فدعه لنا وحسبك فخار الشرف والجاه !٠٠ وحمى غضب السيد فتحداه أن يجاريه فى نظمه ان استطاع، وقبل حفنى التحدى على شريطة أن يكون موضوع القصيدة شخصيا لا يستعار من ناظم آخر فى باب من الغزل المحظور ، فكتب البكرى أبياتا فى المعنى المقترح بخطه وكتب حفنى أبياتا فى معناها ، ثم أخذ أبيــات البكرى فأظهر الاعتراف برجحانه عليه فى فن الشعر فوق رجحانه عليه فى الحسب والنسب ! وذهب الى النافذة يوهم السيد أنه يمزق الورقتين ويلقيها حيث تلقى المهمــلات ، ولكنه مزق ورقته وأبقى الورقة الأخرى فى جيبه ، ثم أسرع بها الى القصر ليسلمها الى الخديو فأسلمها الخديو الى لورد كرومر فى أول لقاء بينهما ، وقيـل أنها كانت آخر العهد بدعوة السيد الى حفــلات الوكالة البريطانية وآخر العهد بزيارة العلية من رجال الدول لقصر الخرنفش ، حيث كانت لهم زيارات متكررة فى المواسم والأعياد ٠

* * *

نقرأ لحفنى ناصف ــ رحمه الله ــ رسالة من أبلغ رسائل العتاب على الأسلوب السلفى كتبها الى توفيق



محمد توفيق البكرى

البكرى يقول فيها ، وكان قد زاره فتخطاه السيد الى جاره ولم يقرئه السلام :

« ٠٠ وجاء السيد فى موكبه وجلالة محتده ومنصبه ، فقمنا لاستقباله ، وهيئنا بكماله ، فمر يتعرف وجوه القوم حتى حاذانى ، وكبر على عينه أن ترانى ٠٠ »

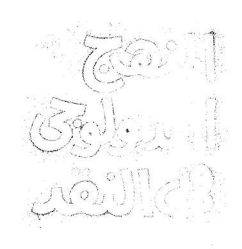
الى أن يقول :

« فان حسن عند السيد أن يغضى عن بعض الاجناس ، فلا يحسن أن يغضى عن جميع الناس ٠ والا فلماذا يطوف على بعض الضيوف ، ويحييهم بصنوف من المعروف ، ويتخطى الرقاب الى صروف ، ويخترق لأجله الصفوف ؟ فان زعم السيد أنه اعلم بتصريف الاقلام فليس بأقدم هجرة فى الاسلام ، وان راى انه اقدر منى على اطرائه فليس بالمكن أن يتخذه من أوليائه ٠٠ »

والمقصود بصروف كما هو معلوم صاحب «المقتطف» الدكتور يعقوب صروف ، ولم يؤثره السيد لأنه أقدر على اطرائه ، فان الدكتور يعقوب لم يكن من أصحاب أقلام الاطراء ، ولكنه آثره لأنه ربما كان أقدر فى الدوائر العليا على محو المسبة التى جاءته من ناحية الحاشية الخديوية ٠

* * *

ونحن لا نجاوز فى مقالنا هذه بعض الأمثلة على مؤامرة الأدب التى لا تفهم دون العلم بما وراءها من مناورات القصور ، ولم نزد فيها هنا على ما يحيط منها بالأعلام الذين كتبنا عنهم فى هذه المقالات ٠



بقلم : **الدكتور محمد مندور**

هناك شبه اتفاق على ان النقـــد هو تمييز الأساليب ، وبالطبع لم يكتمل هذا المفهوم الا فى العصور الحديثة ، فالنقد وان يكن قد ظهـــر فى العصور القديمة معاصرا لانشاء الأدب الا أنه كان فى اول الأمر تأثريا غير قائم على مناهج أومدارس محدودة الأصول حتى جاء الفيلسوف الاغـريقى القديم (أرسطو) فوضع لأول مرة فى تاريخ البشر نظرية فلسفية عامة لجميع الفنون عندما ارجعهـا جميعا الى محاكاة الطبيعة والحياة ، ثم قرر ماهـو واضح من أنها تختلف بعد ذلك فى الوســيلة ٠٠ فالأدب يحاكى الطبيعة والحياة باللغة ، والمـوسيقى تحاكيهـا بالنغم ، والرسم والتصوير بالخطـوط والألوان ، كما أن المحاكاة قد تكون لما هو واقـــع فعلا أو لما هو ممكن الوقوع أو لما هو واجـــب الوجوب ٠٠ أى أن المحـاكاة تكون للواقع وللممكن وللمثال ٠

وبذلك قرر ارسطو وحدة الفنون فى مصدرها وهدفها رغم اختلاف وسائلها ، واذا كان ارسطـو قد استطاع ان يسيطر بنظريته العامة عن الفنـون على الانسانية كلها تقريبا خـلال العصر القـــديم والوسيط ، بل خلال عصر النهضة أيضا وأثنـــاء **سيادة المذهب الكلاسيكى فى القرن السابع عشر فان قرن الثورة الفكرية والاجتماعية التى أخـذت** تنمو وتشتد فى القرن الثامن عشر حتى انتهت بالثورة الفرنسية الكبرى عام ١٧٨٩ قد اجتاحت أيضا سيطرة ارسطو ، بحيث لم يكد يبدأ القرن التاسع عشر حتى اخذت تظهر المذاهب الأدبيـــة والنقدية التى تمردت على ارسطو ونظريته ومبادئه الفلسفية والجمالية ، فالرومانســيون لايرون أن الأدب والفن محاكاة للطبيعة والحياة بل خلقـــا وابداعا ، ووسيلتهما ليست الملاحظة والتـأمل ، بل الالهام المبدع والخيال الخلاق على نحـــو ماكان يرى افلاطون ٠

ويتمرد الرومانسيون على أصـــل النظرية وهو المحاكاة ، كان من الطبيعى ان يتمردوا على جميع القواعد والأصول الكلاسيكية التى راوا فيها قيودا واغلالا على العبقرية الفردية ، وكانت هذه الثورة الرومانسية اكبر تمهيد لظهور المنهج التـأثرى فى النقد فى أواخر القرن التاسع عشر ٠ ولكن هـل ظهور هذا المنهج التأثرى كان معناه التخلى عن المنهج الموضوعى واغفاله نهائيـــا ؟٠٠ وهل يستقيـــم النقد أو يمكن أن يستقيم على أساس من التـــأثرية الخالصة أم ان التأثرية منهج فاسد يجب عـــدم الأخذ به ، ويحسن أن تعود الى الموضوعية ولو وفقا لمقاييس ومبادىء وأصول جديدة غير الأصـــول والمبادىء الارسطية الكلاسيكية ؟

الواقع أن القرن العشرين وعصرنا الحاضر قد شهدا مجادلات حامية حول التأثرية والموضوعية والمفاضلة بينهما فى العملية النقدية وخصوصا بعد ان نما التفكير نتيجة لازدهار العلوم فى عصرنا الحاضر ٠

فخصوم التأثرية يرون انها تستند الى الذوق الخاص فى ادراك مواضيع الجمال او القيم فى الأعمال الأدبية او الفنية ويقولون ان الذوق ظاهرة فردية لاتخضع لمعايير عامة ، بل من الشاق ارجاعها الى عناصرها الأولية ، فالذوق شيء مركب تدخل فيه عوامل لاحصر لها من الجنس والتراث والبيئة والتكوين العضوى والنفسى لكل انسان ، وكثيرا ما تختلط به النزوات والأهواء والغرور والادعاء ،ولا سبيل الى اخضاع أحكامه لمنطق واضح ، وقد يغنى كل على ليلاه ٠

ولكننا مع ذلك لانستطيع ان نغفل التأثرية فى العملية النقدية ، بل لاينبغى لنا ذلك ، فلا بد من أن يبدأ الناقد بتعريض صفحة روحه أو مرآة روحه للعمل الأدبى أو الفنى ليتبين الانطباعات التى تتركها تلك الاعمال فيها ٠ والناقد الفاقد الحساسية لايستطيع ان يكون ناقدا حقا مالم يكن قادرا على ان يتلقى من العمل الأدبى ، أو الفنى ، انطباعات واضحة لأنه عندئذ سيكون كالصفحة المعتمة أو المرآة التربة ولن تجديه بعد ذلك فى شيء جميع قواعد علم الجمال وأصوله ونظرياته ٠ أو الوان الأدب والفن المختلفة ٠ بل ان معرفة المبادىء والأصول الجمالية والفنية وحدها لاتكفى لتكوين ناقد ٠ ومثله فى ذلك مثل من يظن انه يستطيع ان يجيد لعبة الشطرنج بمجرد معرفته للمبادىء التى تتحرك وفقا لها كل قطعة من قطع هذه اللعبة فالواقع أن الأمر يحتاج الى دربة ومران وحساسية وادراك ٠

وتجاربنا اليومية تثبت انه لايمكن أن يغنى اى وصف للوحة زيتية فى دليل المعرض عن مشاهدة تلك اللوحة وتلقى الانطباعات منها مباشرة ، كما ان اى تحليل كيماوى لنوع من الشراب لايمكن ان يعطينا اى معرفة بمذاقه الخاص ٠

ورجال الكيمياء يفسرون هذه الحقيقة تفسيرا علميا بقولهم ان كل مركب تتولد فيه خصائص لا توجد فى عناصره الأولية ، فالماء مثلا يتكون من الأوكسجين والايدروجين وفق نسبة محددة ، ومع ذلك فهو مركب سائل مع أن عنصرية الأوليين غازيين ، وله مذاق خاص لاتجده فى الأوكسجين أو الايدروجين ، وانما جاءته تلك الخواص من عملية التركيب والتفاعل ذاتها ٠

ومايصح فى علوم المادة يصح أيضا فى الآداب والفنون فقد نستطيع أن نحلل المسرحية الى عناصرها من حوار واحداث وصراع وشخصيات ، ومع ذلك لاندرك قدرتها على التأثير فىالنفوس مالم نعرض لها كمركب متكامل صفحة روحنا ،وذلك لأنتركيب هذه العناصر بنسبها المحددة بعضها مع بعض هو الذى يولد قدرتها على التأثير ويحدد نوعية هذه القدرة ، وهكذا يقضى العلم الذى لامفر من احكامه الحتمية بأنه لامفر من الاعتماد على التأثرية فى ادراك حقيقة العمل الأدبى أو الفنى وقدرته أوعجزه عن التأثير فى الناس على نحو معين ، وهذا هوالهدف النهائى لكل اديب او فنان ، وقد يحققه اويخطئه التوفيق فى تحقيقه ٠

واذن فالتأثرية مرحلة اولى وجوهرية فى النقد الأدبى أو الفنى ، وانما أسرف التأثريون عندما ظنوا أن تلك التأثرية يمكن أن تصبح منهجا نقديا مكتفيا بذاته ويمكن الوقوف عنده ٠ فقراء مثل هذا الناقد لايستطيعون الافادة من نقده ماظل ذاتيا خالصا ، ولابد للناقد التأثرى من أن يعتبر تأثريته مرحلة أولى يجب أن يتبعها بمرحلة أخرى موضوعية يستطيع تحقيقها بأن يحاول تبرير انطباعاته وتفسيرها ما استطاع الى ذلك سبيلا ، بحيث تصبح انطباعاته الخاصة وسيلة الى المعرفة التى يمكن أن تقع لدى الغير فيقتنع بها ، فهنا يلجأ طبعا الى مبادىء واصول الفن الذى ينقده ، لكى يستطيع تبرير انطباعاته بحجج عقلية باعتبار أن العقل هو أعدل الأشياء قسمة بين الأصحاء من البشر ، وأن يكن من المؤكد ان اى ناقد لايمكن ان يستطيع تبرير وتسبيب جميع انطباعاته واحاسيسه الجمالية المرهفة الهروب ٠ وفى ذلك يقول الموسيقى العربى القديم (اسحق الموصلى) فى حديثه عن جمال النغم : « ان من الأشياء اشياء تدركها المعرفة ولا تحيط بها الصفة ٠ » وهو يعنى بذلك ان هناك من الجمال مايدركه الانسان باحساسه ولكنه لايستطيع العبارة عنه وتبريره وتسبيبه بالصفات اللغوية ، أى بالحجج العقلية التى يستطيع

الغير ادراكها ، وبالتالى الاقتناع بالاحساس الجمالى الذى تلقاه الناقد الخبير الحساس ، وقديما قالوا انه من المستحيل ان نجعل من الأبله سقراطا ·

***

كان المنهج التأثرى والمنهج الموضوعى هما اللذان يتصارعان فى النقد فى أواخر القرن الماضى وأوائل الحاضر قبل أن تظهر وتسيطر فلسفات جديدة على وظائف الأدب والفن وأهدافهما فى الحياة ، وهى فلسفات لم تعد تسلم للآداب والفنون بأنهما نشاط جمالى فحسب ، وأهم هذه الفلسفات : الفلسفة الاشتراكية والفلسفة الوجودية اللتان نتج عنهما منهج نقدى جديد نستطيع ان تسميه بالمنهج الأيديولوجى ، وهومنهج يختلف عما كان يسمى فى أواخر القرن الماضى بالمنهج الاعتقادى ، فهو لايريد ان يؤاخذ الأدباء والفنانين على أساس من معتقدات خاصة يتعصب لها الناقد وتعمى بصيرته ، على نحو ماكان بعض النقاد المتعصبين للذين يشوهون أدب مفكر حر (كفولتير) لأنه لايحترم الاحترام الكافى فى نظرهم عقائد المسيحية ، ويسخر من رجال الدين ، ويرى ان مصدر نفوذهم انما هو جهل العامة وغباؤهم ، بل يسعى المنهج الأيديولوجى الى تبين مصادر الأدب والفن من جهة ، واهدافها او وظائفها من جهة أخرى عند هذا الاديب او ذاك ، وهو فى المفاضلة بين المصادر والأهداف عند الأدباء والفنانين المختلفين انما يرتكز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر · فهذا المنهج يرى ان الأدب والفن لم يعودا مجرد تسلية أو هروب من الحياة ومشاكلها وقضاياها ومعاركها ، وان الأديب أو الفنان يجب الا يعيش فى المجتمع ككائن طفيلى ، أو شاذ ، أو جبان هارب ، أو سلبى باك ، أو مهرج ممسوخ ، وهو عندما يعرض للمصادر التى يستقى منها الأديب موضوعاته قد يفضل التجربة الحية المعاشة على التجربة التاريخية البالية ، وبخاصة اذا لم تصلح وعاء لمشكلة معاصرة تشغل الأديب أو تشغل مجتمعه وانسانيته الراهنة والنقد الأيديولوجى لايكتفى بالنظر فى الموضوع، بل يتجاوزه الى المضمون أى الى مايفرغه فيه الأديب أو الفنان من أفكار واحاسيس ووجهة نظر ، فالموضوع الواحد قد يصب فيه أديبين مختلفين مفهومين متناقضين تبعا لاختلاف نظرة كل منهما اليه واختلاف طريقة معالجته له ·

ويرى المنهج الأيديولوجى بحق ان ماكان يسمى فى اواخر القرن الماضى ، بالفن للفن لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر الذى تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفاتها المتناقضة ، وأن الأدب والفن قد اصبحا للحياة ولتطويرها الدائم نحو ماهو افضل واجمل واكثر اسعادا للبشر ، ويرى النقد الايديولوجى كذلك انه لم يعد من الممكن أن يظل الادب والفن مجرد صدى للحياة ، بل يجب أن يصبحا قائدين لها ، فقد انقضى الزمن الذى كان ينظر فيه الى الأدباء والفنانين على أنهم طائفة من الفرديين الآبقين الشذاذ ، او المنطوين على أنفسهم ، أو المجترين لأحلامهم وآمالهم الخاصة ، او الباكين لضياعهم وخيبة آمالهم فى الحياة ، وحان الحين لكى يلتزم الأدباء والفنانون بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية كلها ، وبخاصة فى عصر تسير فيه الاكتشافات العلمية بخطى حثيثة ، وقد يساء استخدام تلك الاكتشافات فتصبح وسيلة لتدمير البشر بدلا من اسعادهم ، وذلك مالم ينشط رجال الأدب والفن الى تحمل مسئولياتهم فى تغذية الوجدان البشرى وتنمية الضمير الانسانى على النحو الذى يمكن البشر من السيطرة على العلم وتسخيره لخيرهم وما اصدق مفكر عصر النهضة الفرنسى (ابليه) عندما قال : « أن علما بلا ضمير خراب للنفس » ومصير الانسانية كلها رهين بتنمية هذا الضمير بفضل تحمل الأدباء والفنانين لمسئولياتهم كاملة والسير بتلك المسئوليات بنفس الخطى الحثيثة التى يسير بها اليوم التقدم العلمى ·

وعلى أساس كل هذه الحقائق نرى المنهج الأيديولوجى فى النقد يناصر اليوم عدة قضايا أدبية وفنية كبيرة مثل قضية الفن للحياة ، وقضية الالتزام فى الأدب والفن ، وقضية الأدب والفن الهادفين ، وقضية الواقعية فى الأدب والفن ، وتفضيل الأدب أو الفن القائد على الأدب أو الفن الصدى · ومن الواضح أن كل هذه القضايا ترتبط بواقع الحياة المعاصرة وقضاياها ومعاركها ، وان يكن من الواجب ان نفطن أيضا الى ان الواقعية ليس معناها محاكاة الواقع ولاتصويره آليا ، وذلك لأن العبرة فى الواقعية بالمضمون الذى يصبه الأديب أو الفنان فى الواقع،

أى وجهة نظره الى هذا الواقع والحكم الذى يريد أن يوحى الينا به من خلال الصور الفنية التى اختارها لموضوعه ، ولذلك ليست هناك واقعية مجردة ، بل هناك واقعية متشائمة هى الواقعية التى عرفها الغرب فى القرن التاسع عشر ، وهى التى تؤمن بأن الانسان شرير بطبيعته وبحكم تكوينه الفسيولوجى نفسه ، وكأنه بذلك شر حتمى لافكاك منه الا بأن يغير الانسان من طبيعته العضوية، وهناك الواقعية المتفائلة التى وان لم تنكر وجود الشر فى الحياة الا انها تعتقد أن الشر عرض تولده عند الأفراد ظروف المجتمع الفاسدة وتكوينه المورفولوجى غير السليم ومن ثمة فلا محل للتشاؤم لأن أسباب الشر من الممكن ازالتها وبذلك يعود الانسان خيرا وهذا هو مصدر تفاؤلهم.

والشىء الذى نحرص على ان نختم به حديثنا عن المنهج الأيديولوجى فى النقد هو أنه منهج لايريد أن يسلب الأديب أو الفنان حريته ، وكل مايرجوه هو ان يستجيب الأديب والفنان لحاجات عصره وقيم مجتمعه بطريقة تلقائية ، وهو لابد مستجيب اذا فهم وضعه الحقيقى فى المجتمع ، وأدرك مسئوليته الكاملة ، ونهض بالدور القيادى الحر الذى يعزز مكانة الأديب والفنان ، ويرتفع بهما الى مستوى الايجابية الفعالة التى يعتبر الاحتفاظ بالقيم الفنية والجمالية اهم وسيلة لتحقيقها ، فالادب أو الفن يغير القيم الجمالية والفنية ، لايفقد طابعه المميز فحسب ، بل يفقد أيضا فاعليته ، لأن تلك القيمة الفنية والجمالية هى التى تفتح أمامه العقول والقلوب حتى قال افلاطون : « لو صيغت الحقيقة امرأة لأحبها الناس جميعا » وهو يرمز بالمرأة للجمال وقدرته على استهواء العقول والقلوب .

وفى ضوء كل هذه الأسس العامة يحدد المنهج الايديولوجى فى النقد وظائفه فى ثلاث مهام هى :

أولا : تفسير الأعمال الأدبية والفنية ، وتحليلها مساعدة لعامة القراء على فهمها ، وادراك مراميها القريبة والبعيدة . وفى هذه الوظيفة يعتبر النقد عملية خلاقة قد تضيف الى العمل الادبى أو الفنى قيما جديدة ربما لم تخطر للمؤلف على بال ، وان لم تكن مقحمة عليه .

ثانيا : تقييم العمل الأدبى والفنى فى مستوياته المختلفة ، أى فى مضمونه وشكله الفنى ،ووسائل العلاج كاللغة فى الأدب والتكوين والتلوين وتوزيع الضوء والظلال فى التصوير مثلا ، وذلك وفقا لأصول كل فن مع مراعاة تطور تلك الأصول عبر القرون .

ثالثا : توجيه الأدباء والفنانين فى غير تعسف ولا املاء ولكن فى حدود التبصير بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم وماينتظرونه من الأدباء والفنانين ، وهذه وظيفة يدور حولها اليوم جدل شديد ، ولكنه جدل ينصرف الى الأسلوب والنسب أكثر مما ينصرف الى المبدأ فى ذاته ، وكل ما يجب أن نحدده فى اداء هذه الوظيفة هو عدم خنق العبقريات ، أو حرمانها من الحرية التى لاتصلح الحياة ذاتها بدونها ، وان كانت العبقرية الصادقة قادرة على أن توجه نفسها وأن تقود نفسها ، وان تنفعل بعصرها وبمقتضيات هذا العصر وحاجات البشر ، ولايمكن لعبقرية حقة ان تتسكع أو تهرب فالعبقرية قدرة ايجابية فعالة ، وبغير الايجابية لاتستطيع أن تعيش وان تثمر ، وأما الهروب أو التسكع فمن خصائص أشباه العبقرية لا العبقرية ذاتها .

وهكذا يتضح لنا كيف أن المنهج الأيديولوجى قد حدد مجال عمله فى النظر فى مصادر الأدب والفن واهدافهما ، كما حدد وظائفه فى تفسير وتوجيه الأعمال الأدبية والفنية .





عالم نجيب محفوظ

بقلم : إدوار الخراط

لن تلتزم هذه الكلمة بمنهج نقدى دقيق صارم ، لن تعمد الى دراسة تستقصى أركان عالم شاسع وعجيب ومليء ، ولن تدعى لنفسها حقا فى الحكم القاطع ، لن ترفع موازين وعند الميزان لن ترجح كفة على كفة ، لن تضع تقييما ولن تزعم لنفسها - أيضا - تلك السمة الموضوعية التى تنفى كل ميل للهوى ، ليست هذه الكلمة من ذلك كله بشيء ، بل هى انطباعات وتقديرات بين يدى فن عظيم ، هى أولا وقبل كل شيء كلمة محبة وتقدير للكاتب العظيم الذى أحبته مصر كلها وأزجت اليه التحية والتقدير ٠ هى رحلة من غير تخطيط ، فى رحاب هذا العالم المتعدد الجنبات ، المحكم التشييد ، الذاهب الى حدود بعيدة ارتفاعا سامقا ، وعمقا غائرا ، وجيشانا عنيفا بين أقصى أطراف العواطف والمواقف التى تضطرب بها نفوس الناس وتتخبط ، تسير بها ريح رخاء أو تسوقها عواصف هوج ٠

هذه كلمة اذن الى جانب أنها كلمة المحبة وعرفان الجميل - فيها محاولة لسبر أغوار هذا العالم الذى يقيمه الفنان العظيم أمام أعيننا ، وتلمس أعمدته وركائزه ، والتسلل أيضا الى أركانه ٠

ففى كل أعمال نجيب محفوظ - منذ أن كتب « عبث الأقدار » أولى رواياته التاريخية الثلاث التى استلهم أحداثها من تاريخ مصر القديمة عبر قصصه الاجتماعية والنفسية ، وثلاثيته الكبيرة ، حتى آخر أعماله « السمان والخريف » التى تنتهى أحداثها بانقضاء خمس سنوات بعد الثورة - نحس علاقات داخلية تدعو بعضها البعض ، هى أكثر من مجرد التساوق الطبيعى بين أعمال كاتب واحد ، بل هى فيما نحس النغمات الرئيسية الواحدة فى تكوينات موسيقية مختلفة تتباين فى أشياء كثيرة لكنها تقوم على قرار بعينه تتردد أصداؤه العميقة فى كل أعمال الكاتب - لعلها المشكلات الكبرى التى يظل الكاتب يواجهها بالسؤال ويلح عليها بالسبر والعلاج والاستقصاء مرة بعد مرة ، فلا يظفر قط بجواب ، الا أن يكون الجواب منطويا فى اقامة السؤال نفسه من خلال التجربة الفنية ٠

وفى هذه الرحلة الطويلة التى نقطعها مع الكاتب الكبير نلتقى المرة بعد المرة بأنماط بعينها من المواقف والشخوص - لا تكاد تتغير فى نسيج تكوينها ، ولكن مقدرة الكاتب الخارقة تخلقها فى كل مرة خلقا جديدا - أو يكاد أن يكون جديدا - وحيلته الفنية الواسعة تضعها فى سياق متدفق يستأثر بالانتباه فتقفل الأذن عن الأصداء القديمة التى طرقت المسامع من قبل ٠

ومن ثم فان هذه الأنماط بعينها من المواقف والشخوص ليست تكرارا رتيبا لنغمة واحدة ، هى

ان صح القول ركائز ثابتة تدور حولهـــا تجارب متجددة أبدا ، وفى كل مرة ترتفع هـــذه الركائز الثابتة الى آفاق جديدة ، ولعل دوامات التجـــارب الفنية الدءوب التى تحيط بها من كل جانب تكشف عن أعماق أخرى منها ، وعن أبعاد لم تكن مستبانة من قبل ٠

فاذا مضينا فى رحلتنا الى آخر الشوط ، فهـل يسعنا الا أن نسأل ونلح فى السؤال : ما سر هذه المصادفات الغريبة التى تقع فى كل روايات نجيب محفوظ موقع القضاء الذى لا يرد ؟ هى مصادفات مرســـومة دقيقة التصميم محكمة الوقع ، بل هى ليست بالأحداث العرضية العفوية ، كأنى بها تنتظم فى سلك منطق ما – قد يبدو لأول وهلة مجافيـــا لقواعد المنطق – لكنها تنزل كالضربات المحتـــومة تصيب فى النفس اقتنـــاعا تاما أوليا لا يقبـــل التساؤل ٠

شيء ما فى اعمـــال هذا الكاتب يقتضى هـــذه الحتمية الصارمة المفروضة على كل شيء فى عالمه ، حتمية مفروضة أولا وقبل كل شيء على هذه الأحداث التى تقع كأنها تتأتى بالمصادفة ٠٠ هل هى القدرية المطلقة ، قدرية تستخفى ، راسخة وطيدة ، فى قلب الأساس العميق المدفون الذى تقوم عليه ، بعـــد ذلك ، بنايات محكمة التشييد ، دقيقة التصميم ، لا تغفل عن أدق التفاصيل ، ولاتنسى أن تعنى أخص العناية بأوهى الروابط كما تعنى بأقواها بنيـــة وأضخمها قواما ؟

فاذا أوشكنا على الاقتناع – بل اليقين – بأن هذه القدرية الغريبة العميقة الجذور هى أولى قسمات فن نجيب محفوظ ، فهل ثم صلة بينها وهذا الظـــل الرازح من التشاؤم الشامل الذى يرين على كتاباته كلها ؟ فما من شك فى أن عالم هذا الفنان الكبير ليس بالعالم المشرق النير بالتفاؤل السهـل – وهل ثم فن كبير يقوم على التفـــاؤل الرخيص القريب المنال ؟ ذلك سؤال لا يجوز أن نغض البصر عنه ، على أى حال ٠

ولكن التشاؤم عند نجيب محفوظ ليس تشاؤما مطلقا وان كانت نغمته هى الراجحة ، وهو لن يقطع بشيء أبدا فى هذه القضية ، ولكنه لن يخون رؤية الفاجعة ، لن يلوذ منها أبدا بالهرب الى الحـــل القريب ٠٠ وان تكن ثم مخايل من النور تومض فى هذا العالم فهى لن تنطفيء أبدا انطفاءة العدم ٠٠ الارادة الانسانية عنده ، مهما أحبطت ، ارادة عنيدة، وقوة الحياة تيار دافع يحتفى نجيب محفوظ بما فيه من متعة ومغامرة ، كما يحتفى بما يجر من ويلات وهزائم وضياع ٠

هل العالم الذى يخلقه لنـا نجيب محفوظ منبت الصلة بالعالم الذى تعيش فيه الكائنات الانسانية ، عالم المأساة المتهددة والموت المتربص والاخفاق الذى يصيب أعز الأمانى ويحبط أعنف الشهوات ؟ العالم الذى تجرى فيه مصائر الناس ، فى كون ما تفتـأ تستجوبه فلا يجيب ، تتطلب منه السعادة والفهم والاستقرار والثروة والايمان ، فلا تظفر فى الغالب الا بالبؤس والحيرة والسقوط؟ العالم الذى تضطرب فيه كائنات اجتماعيـة تنتمى الى قطاعات محـــددة المعـــالم من مجتمع له موقعه المرســـوم فى المكان والزمان ، فى حدود الطبقة الوسطى الصـــغيرة بأطرافها علوا وســـفلا فى السلم الاجتماعى ، فى حدود ثلاثينات هذا القرن بأطرافها الزمنية استدبارا حتى أوائله واستقبالا حتى منتصـــفه ، وهو يلتزم حدود هذه القطاعات التزاما أمينا صارما ، فليست مصر كلها – مصر الفلاحين ومصر الصعيد الهـــائلة العميقة بأسرارها وغوامضها ، مما يدخل فى نطاق عالم نجيب محفوظ ، انما هى دائما القـــاهرة ، الا خطفات سريعة ، وهى أساسا قاهرة الأحياء القديمة فى الحسينية والجمالية والعباسية وما يقاربهـــا ويجاورها ، أما القاهرة الحديثـة فهى أقصى تخوم هذا العالم فى حدوده المكانية ٠

أما الاسكندرية ورأس البر فلم نعثر بها الا فى آخر أعماله ٠

بعد أن نفرغ من التسليم بدقة الأداة الفنية عند هذا الكاتب العظيم ، وسعة حيلته ، ومقدرته الخارقة على التصميم والبناء ، وصبره الطويل فى خـــدمة فنه – وليست هذه كلها فيما أحسب بحاجـــة الى فضل بيان أو استشهاد من المتون – فهـــل يسعنا الا أن نسلم بأن القدرية ، والتشاؤم من القســمات المميزة فى الوجه الذى يطالعنا به عـــالم نجيب محفوظ ؟

أحب أن نفرغ ثانيا من التسليم بارتباط هـــذا الكاتب بمجتمعه ارتباطا وثيقا ٠٠ ونحن نجد فنه يغص بالشـــواهد على ذلك ان كنا بحاجة الى شواهد ٠٠ فاذا كنا نسعد بأن نجد بيننـــا الكاتب العظيم الذى تقلقـــه – بل تمضه – مشـــاكل مجتمعه ،

يستقصي خصائصها استقصاء صبورا وصريحا وجسورا في وقت معا ، ويحس نبض هذا المجتمع احساسا مرهفا ، وفي خلال ذلك ينهض بعمل هو أشبه شيء فعلا بعمل المسح الاجتماعي الشامل ، دائما في حدود قطاع واحد واضح الحدود من مجتمع مصر في فترة زمنية واحدة واضحة الحدود ، واذا كانت سعادتنا بذلك خليق بها أن تتأكد اذ نقارنه - عن قصد أو عن غير قصد - برصفائه من كتابنا الكبار فلا نكاد نعثر عندهم على مثل هذه الكفاءة الكبيرة في الرصد الاجتماعي والتسجيل الذي يوشك أن يصل أحيانا الى حد الجفاف من فرط الدقة ، فلا ينبغي أن ينسينا ذلك أن هذه الميزة الكبيرة في فن نجيب محفوظ - شأنه في واقع الأمر شأن كل فن عظيم - ليست الا ظاهرة تأتي في المرتبة الثانية ، بل هي فيما نزعم احدى حيله الفنية القادرة البارعة ، نحن هنا بازاء هموم اجتماعية تتصل على الفور اتصالا حميما بالهموم الميتافيزيقية الكبرى - وهذه هي الشغل الشاغل لكل فنان عظيم - هموم الخير والشر ، والعدالة بمعناها الأشمل الأعم ، العدالة الكونية ان شئت ، هموم المصير ، والفناء ، والمعرفة ، والفساد ، والسعادة ، والمحبة ، وأما أظنني هنا أيضا بحاجة الى الاستشهاد بالمتون ، ففي الوسع أن تساق منها الأدلة بلا حصر ، ولكني أكتفي بما يقوله نجيب محفوظ :

« طالما هناك انسان يستغل الآخرين فالفساد والشر قائمان . الذي يستغل شرير والمستغل بائس .. والعلاقات بينهما حقد وكراهية ، وما بين الشر والبؤس لا تطلع الى الله .. انني اطلب الحياة حياة انسانية ، علاقات الناس تقوم على الحب والتعاون حتى يستطيعوا ان يتجهوا الى الله .. أنا لست فيلسوفا ولكني أحلم وهذه أحلامي .. اتطلع الى لون من الوان الحياة تستطيع أن تطلق عليه «الصوفية الاشتراكية» .. حياة هي التطلع الى الله .. والانسان لا يستطيع أن يعرفه الا اذا ارتفعت حياته الى مستوى نظيف خال من المفاسد والشرور » .

والتصوف - على سبيل الاستطراد - من هموم نجيب محفوظ التي ما تفتأ تلازمه وتلح عليه ، وما نفتأ تظهر في عالمه ، منذ « خان الخليلي » حتى « السمان والخريف » .

وانما أحببت أن أفرغ من قضية ارتباط الكاتب بمجتمعه ، وأن أسلم بها بداءة ، فهي من أوليات الفن ، والفن الروائي بخاصة ، وهي من معالم أستاذية نجيب محفوظ ورسوخ قدمه على أرض فنه ، وهي احدى فضائله أو أحد أفضاله ، وقد كنا نفتقدها عند رواد آخرين لهذا الفن في تاريخنا - أحببت أن أفرغ من هذه القضية حتى نفرغ لما قد يكون أخطر شأنا في تفهم فنه ، وتكشف المناخ الفلسفي أو القوام الفكري لهذا الفن العظيم .

كتب نجيب محفوظ في سنة ١٩٣٩ أولى رواياته « عبث الأقدار » فهل كان من مجرد المصادفة أم من توفيق الحدس النادر أن يطلق عليها هذا الاسم الذي يبدو لأول وهلة رومانتيا ، ساذجا في رومانتيته ، بل يبدو كأنه من عناوين تلك الروايات التي تعج بها أسواق التسلية والتلهي ، كروايات رايدار هاجارد الذي كان نجيب محفوظ عندئذ معجبا به ، يقرؤه بشغف ، فلعلك تلمس تأثيره واضحا في كتاباته الأولى .

يخيل لي أن عبث الأقدار هو مقوم رئيسي من مقومات عالم نجيب محفوظ ، ومهما أجلت النظر في كتاباته طولا وعرضا خلال السنين الطوال فلن يسعني أن أفلت من اليقين بأن هذه القدرية من مميزات فنه وفكره .. ولعل القدرية أيضا من خصائص رؤيتنا الأصيلة نحن المصريين منذ أقدم عصور تاريخنا .. لست أقطع في ذلك بشيء ، ولست أفسر هذه القدرية في الوقت نفسه تفسيرا ضيقا يقصرها على الاستسلام للمصير استسلاما سلبيا خانعا . فقد تكون شجاعة العمل ، والصبر عليه ، والكفاح الدءوب ، بل قد تكون المغامرة ، وركوب المخاطر ، كلها واقعة في داخل ايمان - يتجاوزها كلها - بالقدر والقضاء المحتوم ، بأن المكتوب على الجبين لا بد أن تراه العين . وليس ذلك تناقضا الا في الظاهر ، والمواقف الفلسفية الحديثة تعرف مثل هذا التناقض وتسلم به ، التناقض بين اليأس الكوني وحرية الانسان في تخطيط مصيره ، بين القلق الوجودي والاختيار ، وتعرفه في خلفية الكفاح في داخل نطاق العبث ، أو العمل الأخلاقي في داخل نطاق اليأس وفي مستوى الشجاعة والاخلاص .

ومهما يكن من الأمر فقد اتخذت المشكلة أوضح قوالبها وأكثرها عريا ، في رواية نجيب محفوظ الأولى .. وهي المشكلة التي ستصبح فيما بعد من أولى بؤرات اهتمامه ، وسوف تتصل عنده أوثق اتصال بمشكلة حرية الانسان في العمل ، ومصيره في العالم . «عبث الأقدار» هي قصة ارتقاء « ددف رع » عرش مصر ، خلفا عظيما لسلف عظيم هو خوفو صاحب الهرم ، وهي أيضا قصة ارتقاء ابن وفي نموذجي من أبناء الطبقة الوسطى مدارج المجد

حتى أسمى مراتبها - وهذه قصة أخرى لن يفتسأ نجيب محفوظ يرددها فى كل أعماله على وجه التقريب ، بكل تنويعاتها المعقدة النسيج - ولكنها فوق ذلك كله قصة القدر المضروب النافذة كلمته ، أو بالأحرى قصة الحوار الذى يدور دائما بين الانسان اذ يتحدى الجبرية المفروضة عليه وهذه القوة العليا المطلقة الكلية التى تحدد فى النهاية مسار حياته مهما تملص من قبضتها ٠٠ حوار ينتهى دائما باخفاق الانسان واندحار بطولته، ينتهى دائماً بسيادة شيء ما أعلى من منطق الانسان وأقوى من كل جهوده:

« ... لقد اتفقت كلمة الحكمة المصرية التى لقنتها الارباب للسلف .. بأن الحذر لا ينجى من القدر .. لو كان القدر كما تقولون لسخف معنى الخلق ، واندثرت حكمة الحياة ، وهانت كرامة الانسان ، وساوى الاجتهاد الاقتداء ، والعمل الكسل ، واليقظة النوم ، والقوة الضعف ، والثورة الخنوع ، كلا ... ان القدر اعتقاد فاسد لا يخلق بالاقوياء التسليم به »

وعلى الرغم من هذا الاحتجاج القوى الرائع فمن العجيب أن تنتهى الرواية بنفاذ كلمة القدر ٠٠ فهل يرى الكاتب أن معنى الخلق لسخيف ، وان حكمة الحياة لمندثرة ، وأن كرامة الانسان هى حقا من الهوان بمكان ؟

غريب أن مضى حكم القدر انما يتأتى ، فى أولى روايات نجيب محفوظ ، عن طريق ضروب من الكفاح الشريف والخلق الفاضل والشجاعة الخارقة ، وحصافة العقل وفطنة القلب معا ٠ جاءت النبوءة ساحر بكلمة القدر ان سيرتقى عرش مصر « ددف رع » وهو بعد طفل رضيع ، ومن ثم فلن يخلف خوفو على عرشه ابنه من صلبه ، واذن فلينهض خوفو ليقضى على الطفل الرضيع ٠ ولكن « ددف رع » يفلت من هذا المصير الرهيب - ولكن ينتحر أبوه كاهن رع الكبير ، ويفتديه طفل آخر فيموت عوضا عنه ، وتهلك أمه فى طريق الهرب - هذه الكوارث التى تحل دائما بالأبرياء فى مجرى فاجعة منطلقة فى مسارها لا تتمهل ، هى نغمة أخرى من النغمات الثقيلة التى لن تفتأ تتردد بأصدائها الموجعة طالما صحبنا هذا الكاتب القاسى فى عالمه الرهيب ٠٠ ولكن قسوة الكاتب هى قسوة الأمانة المطلقة ، والصدق الكلى بازاء رؤية لا تهاب المواجهة ولا تلوذ بقناع ٠

وتمضى الرواية حتى يعنو خوفو فى النهاية لكلمة القدر، ويموت، على عظمته وحكمته واحاطته بأسباب السعادة كلها ، مقهورا ٠٠ وفى هذه الرواية نلتقى لأول مرة ، فى أكثر القوالب عريا وبساطة ، بالكثير من المواقف والشخوص التى سوف نتعرف عليها مرارا فيما بعد ٠ الموظف الطيب بملامحه المرسومة بعناية وتشخيص حريص ، كم مرة سوف نلقاه ، فى موظفى الحكومة الذين تغص بهم روايات نجيب محفوظ ، هذه الملامح الجسمانية والقسمات النفسية مرصودة فى تسجيل دقيق ، مركزة فى واحد أو موزعة على كثيرين ، لكنها هى لا تتغير كأنها من ظواهر الطبيعة فى مصر ٠ والفتى الذى يحب الأميرة بنت الملك من أول نظرة ويخلصها الحب حتى النهاية ، ويخطبها لنفسه من مقام أبيها العالى ٠ ان قصة هذا الحب وهذه الخطبة سوف تلاحقنا فى روايات نجيب محفوظ ، وقد اتخذت صورا شتى ولكن نمطها باق ثابت أبدا لا يحول - بنامون ورادوبيس فى «رادوبيس» ،اسفينيس وامنريديس فى « كفاح طيبة » ، محجوب عبد الدايم فى «القاهرة الجديدة » ، رشدى ونوال فى « خان الخليلى » ، كامل رؤبة ورباب جبر فى « السراب » ، كمال وعايدة فى « قصر الشوق » ، ثم عيسى وسلوى فى « السمان والخريف » ، بل ان خطبة عباس الحلو، وحميدة فى زقاق المدق قد لا تخلو من أصداء لهذا الموقف النمطى بعينه ٠

هل هى احدى خصائص الطبقة الوسطى الصغيرة - تطلعها الى التعلق بأذيال الطبقة التى تعلوها فى مدارج السلم الاجتماعى ، هل هو شوق من أشواق النفس الانسانية الخالدة - تطلعها الى الارتقاء علوا فىمدارج السلم الذى يصل بين الأرض والسماء ، سلم يعقوب فى التوراة ؟ أيا كان الأمر فالغالب الأعم أن يسقط المتطلع الى أعلى ، أن تتدهور درجات السلم تحت قدميه ٠

وعلى الرغم من أن الروايات الفرعونية الثلاث تدور فى مصر القديمة ، وعلى الرغم من احتفال الكاتب بأن يسوق التفاصيل ، كعادته ، فلست أجد فيها روايات تاريخية بالمعنى الحقيقى ٠٠ هى روايات أفكار وأقضية وتحليلات ، وان اتخذت اطارها من التاريخ القديم ٠٠ فهى لم تقلب رائحة التاريخ المميزة ولا تبعث نكهته ومذاقه ٠٠ لم تهتز الحياة بكثافتها فى الأسماء التاريخية ، ولم يتح لنا أن نغوص فى أعماق بصائرهم وعقائدهم ورؤيتهم للحياة ٠٠ والأرجح أن هناك حيودا عن التزام الدقة كل الدقة فىتصويرالعادات والأدوات وأنماطالسلوك

وتصوير العقائد ــ بل فى أسماء المدن والبلدان حيث يستخدم الكاتب فى الغالب الأعم الأسماء اليونانية للبلاد فى عصر لم تكن اليونان فيه قد عرفت عنها شيئا على الاطلاق ــ هيراكيونبوليس مثلا بدلا من هات نن نسوت « اهناسيا » وأمبوس بدلا من نوبيت ــ ولكن الأسماء المصرية القديمة ترد أحيانا بدلا من الأسماء اليونانية فى الوقت نفسه نخب بدلا من ايلثيابوليس « الكاب » .. وهكذا . تلك مسائل متروكة للباحثين التاريخيين وأضرابهم، ولكن ذلك كله يهون ، بالطبع ، فاننى زعيم بأن هذه الروايات ليست بالروايات التاريخية ، وهى ليست على اليقين روايات رومانتية ، مهما أحب الكاتب أن يسميها بذلك ، بل هى فى ظنى الارهاصات الأولى للأبنية العقلية الشامخة التى سوف يبنيها نجيب محفوظ ، والتجارب الأولى التى يتيح فيها لمقومات فكره الأساسية أن تتشكل خلقا سويا ·

لكننا لم نفرغ بعد ــ وما ظننا أننا سنفرغ وشيكا ، من مسألة القدر والمصادفة فى عالم نجيب محفوظ ، اننا نلتقى بها فى « رادوبيس » ثانية الروايات الفرعونية ، وسوف نلتقى بها فى كل رواياته على وجه التقريب :

« ــ مصادفة ؟ ان هذه الكلمة .. مهضومة الحق ، يظن بها التخبط والعمى ، ومع هذا فهى المرجع الوحيد لاغلب السعادات وأجل الكوارث ، فلم يبق للالهة الا القليل النادر من حادثات المنطق . كلا .. ان كل حادثة فى هذا العالم لاشك موكلة بارادة رب من الارباب ، ولا يجوز أن تخلق الالهة الحادثات ــ جلت أو تفهت ــ عبثا أو لهوا ..

ــ وما المصادفة ؟.. انها قضاء مقنع !

ــ انها كالعاقل المتغابى .

« رادوبيس » هى قصة هذه « المصادفة » أو هذا القضاء المقنع الذى ربط مصير فرعون مصر مرنرع الثانى بالغانية رادوبيس ، وفقدانه العرش فى سبيل هواه الجموح ، وهزيمته ، من جراء هذا الهوى ، فى صراعه مع كهنة آمون · وتنتهى القصة بنهاية أخذنا منذ الآن نتعرف على ملامحها وننتظر ضربتها ، تنتهى بمقتل الملك ، وانتحار رادوبيس ، وقضاء طاهو القائد العظيم على نفسه بالخيانة ثم بالفضيحة ثم بالانتحار ·

فى « كفاح طيبة » ثالثة الروايات الفرعونية ، وأصلبها عودا وأحفلها بمشاهد الكفاح والحرب والتدبير المحكم لتحرير مصر ، والارادة النافذة الى هذا الغرض ، تلعب المصادفة أيضا دورها فى التقاء اسفينيس ــ وهو أحمس مستخفيا تحت اسم تاجر متنكرا بزيه ــ ، وأمنريديس بنت ملك الرعاة الأعداء ــ وهى الأميرة التى علقها قلبه حتى النهاية ــ وقصة الحب والهوى المنكوب فى هذه الرواية ، وهى القصة العاطفية الوحيدة فيها ، يدور محورها حول مصادفة ــ أنها قضاء مقنع ! ــ ثم تأتى الى خاتمة حزينة بالغة الأسى ··

أما فى « القاهرة الجديدة » فالقدر يلعب بيد جسور ، والمصادفة ضربة بارعة قاصمة · محجوب عبد الدايم ، البطل العدمى السافر فى تجرده من كل أصول الخلق القويم فى سبيل المصلحة والمصلحة الأنانية وحدها ، البطل الفذ الذى رسمه نجيب محفوظ بدقة الباثولوجية التى سنألفها فيما بعد ، البطل المتحلل الذى رفع شعارا واحدا يظلل حياته حتى الخاتمة الفاجعة المحتومة : شعار « طظ » ــ كل شىء « طظ » الا أنا ومتعتى وسعادتى ومجدى وثروتى ، محجوب عبد الدايم قد جاء ليعقد قرانه على عشيقة قاسم بك فهمى ، وهو لا يعرفها ، يتزوجها حتى يغطى بزواجه الشائن على العلاقة الأثيمة التى تربط بينها والرجل الخطير ، ويتقاضى الثمن ــ وظيفة فى الدرجة السادسة لها مستقبل باهر مضمون ــ فاذا هو يلتقى وجها بوجه باحسان شحاته ، حبيبة صديقه القديم ، الضحية الأخرى فى مجرى الكارثة والطرف الآخر من طرفى الفضيحة ·

« ــ أما تستفيق ؟

فنظر اليه بعينين ذاهلتين وتمتم قائلا :

ــ انى أعجب لهذه المصادفة !

ــ كيف ترى هذه المصادفة ؟

ــ مصادفة سعيدة بلا جدال !

وجعل الاخشيدى يتكلم عن المصادفة متفلسفا ·· وظن عم شحاتة أنه أحاط بالموضوع حين قال : ان المصادفة من صنع الله وبأمره سبحانه . »

وينعقد الزواج ويقول محجوب لشريكه :

« ــ تآلفت حياتنا بمعجزة ، وما كنت أحسب قبل اليوم أن المصادفة تلعب هذا الدور الخطير فى حياة الانسان ، فما أحقها أن تسخر من منطقنا ومن سنن الوجود جميعا »

وعلى هذه الوتيرة تقع أخطر الحوادث شأنا فى عالم نجيب محفوظ « أغلب السعادات وأجل الكوارث» ما من رواية تخلو من مصافة غيرمفهومة وغير مفسرة تأتى فتنال الأبطال فى الصميم ــ تقتلهم أحيانا ــ أو تحيد بحياتهم فى طريق جديد يختط لمصائرهم على غير انتظار · وقد تستخفى المصادفة بقناع واه شفيف من التدبير ، وتبدو كأنها حدث له منطقه المقبول ، وعلاقات الجيرة أو القرابة أو اللقيا فى طريق مشترك هى التكأة المعتادة التى

تعتمدها المصادفة أحيانا فى هذا العالم الذى يجرى فيه كل شىء محسوبا أدق حساب ، ثم تسقط فيه فجأة صواعق من الأحداث تأتى من خارجه دون تفسير – انه القضاء المقنع – ولكن هذه التكأة الواهية لا تكاد تستقيم على عودها : هناك دائما نافذة مفتوحة بالصدفة تفضى الى أبواب لا يمكن اغلاقها ، هناك زيارة فى سبيل غرض هو أبعد الأغراض عن الحب والزواج ، تنتهى بالمصاهرة وتشابك أوثق الوشائج ، هذه النافذة المفتوحة نجدها فى « خان الخليلى » ، فى « زقاق المدق » ، فى « السراب » – هذه الزيارات نجدها فى « بداية ونهاية » وفى « قصر الشوق » • أما التقاء نور ، البغى القديسة ، وسعيد مهران اللص والضحية والرمز ، وقد كاد ينساها فمثال فريد على مجرد صدفة تبدأ مسارا من أخطر المسارات • ولعل « اللص والكلاب » أروع أعمال نجيب محفوظ دلالة على القدرية ، فى عالمه •• فاللص يشتبك مصيره بمصير الغانية ، نتيجة لهذا اللقاء الذى جاء مصادفة ، ولكن الأمر الأخطر هو المناخ السائد فى القصة كلها ، فالرصاص الطائش دائما يصيب الأبرياء – هذه نغمة رئيسية فى هذا العالم كله – والنسيج فى نهاية القصة سداه ولحمته طائفة متلاحقة من المصادفات التى لا تفسير لها : ضياع نور ضياعا كاملا غريبا غير مفهوم ، ثم اختلاط أغرب من مصادفات النسيان والجوع الذى لا يجد شبعا والشوق المستيقظ فجأة كاويا لا يجد الجواب • أما فى « السمان والخريف » فهى المصادفة التى انتهت بأن وجدت ريرى نفسها فى كنف عيسى وفى سريره ، وهى المصادفة التى انتهت بأن وجد عيسى لنفسه ابنة ما كان أقربها الى نفسه وما كان أبعدها عن حياته فى وقت معا ، مصادفة أتت بالبنت – بالأمل المرجو المحبوط – الى هذا العالم ، ومصادفة جذبت عينيه الى أمها فى ليلة من ليالى الضجر ، بعد أن مر على بابها أياما كثيرة متتابعة دون أن يرى •

وهل يمكن أن ننسى مقتل فهمى فى «بين القصرين» أثناء مسيره فى مظاهرة سلمية بعد أن أوشك الجهاد أن ينتهى

« وما ندرى الا والرصاص ينهال علينا من وراء السور بلا سبب •• بلا سبب »

للقدرية فى هذا العالم الغريب وجهان • وجه قد تملينا بعض معالمه ، هو وجه هذه المصادفة التى تحل فجأة دون سبب ، تنزل من الخارج ان صح القول ، فتقلب الأمور عن مسارها المألوف ، وعندئذ لن يغنى الحذر عن القدر مهما حاول الانسان جهده فى جلاء الأقدار ••

أما الوجه الثانى فهو هذا التصميم الدقيق البارع الصبور الذكى الذى يتقصى الأسباب حتى جذورها الأولى ، ويتتبع سمات الشخصية فى ملامحها الجسمية والنفسية معا حتى الأصلاب الأصلية ، ثم يسوق المقومات البيئية للشخصية ، وظروفها الاجتماعية ، وملابساتها الوضعية ، وتكويناتها الحيوية ، يسوقها فى موكب متراص الجزئيات ، لكل منها مكانه المعد سلفا بحرص وتدبر ، يدفع اليه بلا هوادة ، لا يحول عنه قيد شعرة ، ويتخذ موقعه فى النهاية حتى تكاد الأذن أن تسمع له اصطكاكا خفيفا ولكن محتوما ، كما تتخذ كل قطعة موضعها المرسوم من آلة ضخمة هائلة ، وتتلاحم التروس تلاحما ناعما ولكن لا حول عنه ، ويدور كل شىء – بعد أن تنزل الضربة الاولى الغريبة التى لا تفسير لها ، العلة المحركة ، الكلمة التى تقال فى البدء على وجه الغمر – فاذا النظام الصارم الدقيق هو السيد الذى لا منازع لسيادته ، واذا لكل شىء مهما صغر تفسير ، ولكل شىء مهما كانت تفاهته سبب ، واذا كل شىء يندرج فى سياق معادلة كالمعادلات الرياضية تأخذ رموزها برقاب بعضها البعض فى منطق لايتسرب اليه أدنى اختلال، واذا بالكاتب الخلاق يقهر كل عقبة بارادته النافذة ومعرفته المحيطة بكل شىء ، وهو يمسك فى يديه ، مسكة ثابتة ، لا تهتز قط بكل خيوط الشخصيات والأحداث ، حتى لتحسب انعدام الحرية انعداما فى جميع أركان هذه الآلة الضخمة الدوارة هو قانونها الوحيد المتجهم الذى لا نقض له •

وليس هناك أوضح من الثلاثية الكبيرة دلالة على هذه الجبرية التى لا تعرف تهاونا فى تسيير الأشخاص والأحداث ، ومقابلتها بعضها بازاء البعض ، وتحدر أصلابها وتسلسلها بعضها من البعض ، وتساوقها بعضها مع البعض، واستخلاص نتائجها من مقدماتها استخلاصا حتميا لا معدى عنه

ولعل « السراب » من أبعد التجارب امعانا فى قسوة هذه التجربة المعملية الرهيبة ، فى تتبع مسار البطل من قبل أن يولد حتى ينتهى بخاتمته الحيوية ، فى كل منعرجاته الحيوية والبيئية والنفسية ، ومهما غلا الكاتب فى الايهام بتصوير

الأحداث والملابسات وتشريحها ، فاننا نحس طول الوقت بأنفاس رتيبة لمطاردة غرض ثابت ، مطاردة لا تحيد ولا تتحول مهما تفرعت المسارب وقويت الاغراءات ودقت المنعطفات ·

و « السراب » بعد ذلك لوحة شاملة للنفس التى تتخذ منها موضوعها ، محيطة بها أشمل الاحاطة للموقف الأوديبى فى ظروفه جميعا — فهى ترتفع بذلك ، من فرط كمالها وحتميتها ، الى مرتبة الاسطورة ، وهى لا يمكن ، فى ظنى ، أن تكون مجرد حكاية واقعية ·

« ان اسرتنا مصابة بداء قتل الوالدين ، ولقد حاول والدنا ان يقتل جدنا فاخفق ، واعدت الكرة على امنا فنجحت · »

هذه أصداء الاسطورة الخالدة ، قصة أوديب ولايوس وجوكاست ، تحاصرنا ، مهما بلغ من فن الكاتب فى تنويع ملابسات الموضوع والايهام بواقعيته ·· هى اسطورة تتجاوز النطاق الفرويدى، وتتعدى بلا شك مجرد السرد الباثولوجى لحالة فردية شاذة ·· وانما تتقصى الايماءة والبذرة الخام فى نفس الانسان — كل انسان — حتى تصل بها الى آخر أبعادها ، الى ملء ازدهارها الشرس ، حتى تبلغ بها الى مواجهة الانسان والقدر ، والى التطهير الكامل بتجرع الكارثة الكاملة حتى الحثالة. وعندئذ ينفتح الطريق بكل امكانياته ، وينتهى الكاتب بنا الى عتبة الطريق ثم يقف ·· ولن نعرف قط الام يفضى الطريق ·

ليس من شانى أن أتلمس البطاقات أضعها على واجهة البنيان الفنى السامق الذى يقيمه نجيب محفوظ : أهى الواقعية أم الطبيعية ، أهى الميكانيكية أم الحتمية العلمية ، حسبى أن أشير الى ما أحسسته من هذا الاحكام القاسى الذى يحيط كل شىء بأذرع حديدية وثيقة التشابك ، دقيقة التساوق ، بالغة من براعة التصميم والتنفيذ ، ومن الداب على التقصى ، والتحوط ، والتتبع ، مبلغا يلقى فى النفس رهبة وثقلا ، بل يتخم الوجدان والعقل جميعا تخمة الاشباع حتى الكظة ، والامتلاء النهائى الذى ليس بعده امتلاء ·

ولكن لا مناص من الخوض فى قضية «الواقعية» فهى القضية التى تقتحم علينا ، بالرغم منا ، عالم نجيب محفوظ ·

أما المؤلف فيقول :

« هذه الاسماء لا تهمنى اطلاقا ، واى انسان يعرفنى يصدق من اكون يفيدنى ويفيد الادب معا . وانا شخصيا لا افاضل بين الاعمال تبعا لمدارسها ، انما العمل الفنى ينقسم فى رأيى الى جيد وردىء ، وساجد النوعين فى كل مدرسة من هذه المدارس ··· وفى مدى علمى واجتهادى — والله اعلم — اشعر أنى أقرب الى الواقعى من اى شىء آخر ·· »

« لا يمكن ان نعزل الواقع عن النظرة اليه ، فكيف عرف الواقع الا عن طريق نظرى اليه . وكلما كانت وسائلى فى تعرف هذا الواقع قليلة كانت معرفتى بالواقع قليلة كذلك . لكن ما عرفته عن طريق هذا النظر هو الحقيقة الوحيدة بالنسبة لى »

أما عندى فان « الواقعية » فى عالم نجيب محفوظ واقعية متفردة خاصة ، وما من سبيل حقا الى فصل نظرة الفنان الى الواقع عن أسلوبه فى التعبير عن هذه النظرة ·· ولست أعنى ، بالطبع ، مجرد أسلوب الجملة والكلمة ، وان كان لذلك وزنه ·

قال نجيب محفوظ مرة :

« انى اهتم بما وراء الواقع » ·

وكان يقصد نظرته الى ما وراء الواقع ، بعد أن فرغ من كتابة الثلاثية ، واستنفد فى احساسه واحساسنا مصادره الواقعية التقليدية · ولكنى أزعم انه كان دائما ينظر الى ما وراء الواقع ··

ولندع « أولاد حارتنا » و « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » ، وسنسلم أنه منذ أول كلمة فى « عبث الأقدار » حتى آخر كلمة فى « السكرية » يحشد « أطنانا من الواقعية » كما يسميها ، ونحن نحسها على أكتافنا أطنانا من التفاصيل الدقيقة لا يكاد يفلت من حشدها الحاشد شىء ، أطنانا من الجزيئات والدقائق ، من النمنمة الصبور صبرا معجزا ، والوصف الذى يدور ببطء ، بعين شديدة الحرص ، تلتقط كل شىء لتضعه فى مكانه المحدد المقسوم ··

لكن هذه « النظرة الى الواقع » اذ تستخدم كل الوسائل التى يسع جهد الكاتب وطاقته أن تستخدمها ، وهو جهد خارق الدأب ، وهى طاقة لا تكاد تنفد ، هذه النظرة مع ذلك لا توحى بشىء من « واقع » الحياة المتقلب المتشابك المعقد المتخبط الأعشى الغامض الذى نعرفه — فى حياتنا وفى رؤيتنا للحياة معا — بل تقيم لنفسها نظاما خاصا له كل مظاهر الواقع ، ولكن له منطقه الداخلى المنفرد الفذ الذى يفرضه الكاتب وحده — الكاتب هنا لا ينقل ولا يصور مهما بلغ من ايهامه بذلك ، بل يخلق خلقا سويا جديدا — وهذه المناطق الهائلة التى يبعثها أمام اعيننا بكل حشود تفاصيلها ، تحكمها قوانين يختارها الكاتب ، بل يستنها استنانا

ويشترعها أصلا ، هل هى قطاعات يجتثها فى مقدرة ابرع الجراحين وأرهفهم مبضعا ؟ اذن فقد انبتت الصلة بينها و « واقع » الحياة الجياشة ببدايات لا نهاية لهـا ، بخواتيم لا نعرف سر أصـلها ، باندفاعات لا نفقه فيم عنفها ، باختلاط الخيـوط المتقطعة وابهام الامتدادات التى لا يمكن أن نعرف الام غاياتها ٠٠ أليس الاختيار العمدى لشريحة من الواقع انفصاما عن الواقع ، ولو كان ذلك فى نطاق العمل الفنى ؟ والعمل الفنى ، بقوانينه الداخلية ، ألا يكون أقرب الى الواقعية عندما يوحى بكل أبعاد الواقع ؟

وليست المسالة هنا خلافا على ما يسمى بالتصوير الفوتغرافى للحياة ، فهذا باب مفتـوح بل مخلوع المفصلات مفكك الألواح لا حاجة بأحد للهجوم علـى فتحه ٠٠ والمسلم به بداهة أنه لا يمكن أصـلا أن يكون هناك تصوير فوتغرافى للحياة ٠

ولا يقنعنى أن المدرسـة الواقعية ـ فى أحد تفسيراتها ـ انما مدارهـا تصوير الأشـخاص العاديين والمواقف العادية فى الحياة ٠٠ فهـل فى الحياة أشخاص « عاديون » ومواقف « عـادية » اذا دخلنا نطاق الفن ؟ أليس فى كل انسـان « عادى » بذرة غريبة غامضة من الحقيقة ، غاية الفن عـلى الأخص استجلاؤها والاستبصار بها ؟ أليس فى كل موقف « عادى » بذرة كامنة من الفاجعة أو من نشوة السعادة ومهمة الفنان أن يراها بعين بريئـة كعين الأطفال ؟

واذا سلمنا افتراضا بأن اختيـار شريحة من الواقع ، ثم التزام قواعد الجبرية والعلية فى داخل هذه الشريحة هو لب « الطبيعة » فان هناك خطـأ منطقيا أساسيا فى مقدمة القضية ٠٠ ان الاختيار هناك، والاختيار خلق جديد مهما جهد نقاد الواقعية فى التفادى من هذه المسلمة الأولى ٠٠ فاذا كان هذا الخلق الجديد ـ أو هذه الخليقة الجديدة ـ محكومة بقوانين العلية والجبرية ، ولكن تقع فيها المصادفة من الخارج ، كالقضاء المقنع ، واذا كانت المصادفة أيضا من محض اختيار الكاتب ، واذا كانت القدرية هى الايمان الذى يؤسس عليه الكاتب عالمه ، فأخلق بنا أن نجد « الواقعية » بعيدة كل البعـد عن أن تفى بتحديد قسمات هـذا الفن ، أو التعريف بعالمه ٠٠

ان هناك دائما « ما وراء الواقع » سواء فى فـن نجيب محفوظ أو فى كل فن عظيم ٠٠ أما الفلسفه النقـدية الواقعية فتقوم على سلسلة من الأخطاء المنطقيـة ٠

وأما الأشخاص الذين يعمرون عالم نجيب محفوظ ـ بعد ذلك ـ فهم عندى ، على الرغـم من الأردية الواقعية « الثقيلة » التى يضعها الكاتب على أكتافهم بكل تفاصيلهـا ونمنماتها ، ليسوا بأى معنى من المعانى أشخاصا عاديين ، ان كان ثم ما يصـح أن نطلق عليهم أشخاصا عاديين ٠

وانما أشخاص هذا العالم أنماط ٠٠ هم نماذج رئيسـية كبرى ، أو هم بؤرات تتركز فيها ، الى درجة التوهج والاشـعاع الحاد ، تكوينات نفسية واجتماعية دقيقة مستلهمة ، بحدس صادق نفاذ ، من صميم حياتنا المصرية أولا ثم من جوهر تشكيلاتنا النفسية الانسانية التى تشارك الانسان فيها طالما كان هو الانسان ٠٠ فى ذلك ، كما أظن ، سر من أسرار جاذبيتها الآسرة واقناعها الكامل وحيويتهـا الباهرة ، هى ليست قوالب جامدة ، ليست أشكالا مصبوبة بلا روح ، وليست تركيبات مصطنعة ٠٠ وانما هى فى اعتقادى ـ شأنها فى كل الأعمال الفنية الصادقة ـ مستقطرات صافية مركزة من جوهـر الانسان الموضوع فى بيئتـه الحيوية والنفسية والاجتماعية والكونية معا ٠ ولعل فى ذلك التفسير الأخير لترددها فى الرواية اثر الرواية وظهورها المرة بعد المرة فى عالم هذا الكاتب، تختلف أسماؤها وتتغير ظروفها وتتباين الأحداث المحيطة بها ولكنها فى صميمها انمـاط رئيسية ثابتة من الأنمـاط الانسانية الكبرى ، ينفخ فيها كل مرة بروح جديد، وتتدفق فيها كل مرة حياة جديدة ٠

أولى هذه الشخصيات شـخصية الأب الطيب الحكيم ، السيد القادر النافذ الارادة ، أصل العائلة وربها ، الرجل القوى الممتاز بخصائص الرجـولة ، يجمع فى وقت معا بين صرامة الضمير العليـا ، وضراوة الشهوات التى تهضب بها تيارات النفس الخفية ، يضم بين « الأنا الأعلى » و « الهـو » فى اصطلاح الفرويديين ، ولا شك أن فيه ملامح الرب كما عرفته كل أقوام البدائيين ، هـذه شخصية تتجاوز كل مدارات « الواقع » وتنفذ بنا على الفور الى أرض الميثولوجيات والأساطير ، وهى الشخصية التى لا نخطئها فى أعمال نجيب محفوظ : السيد

أحمد عبد الجواد فى الثلاثية ، والجبلاوى فى أولاد حارتنا ، وجهان اثنان لكيان واحد ، على مستويين مختلفين • والتصويرات المتكاملة لذات الشخصية نجدها كما نجد ملامحها موزعة متفرقةعلى شخصيات الجد والأب معا فى « السراب » رضوان الحسينى وسليم علوان معا فى « زقاق المدق » ، الشيخ الجنيدى ورءوف علوان معا فى « اللص والكلاب » ، وكل الآباء والأجداد فى كل روايات نجيب محفوظ ، أكبر كثيرا أو قليلا من مقاييس الواقع ، وأقرب قربا وثيقا أو قربا هينا من الآباء فى الاساطير •• لست أدرى لماذا لا أستطيع مقاومة الفكرة الملحة التى ترجعنى الى يونج ، الى « صوره الأولية » كما يسميها أو « أنماطه الرئيسية » كما يعددها : « الشيخ الحكيم » و « الأرض الأم » ، وهى المقابل الواضح الذى يتكرر دائما ، وأحيانا تظهر « الأم الأولى » عند نجيب محفوظ بأوصافها ونظراتها وملابسها ونبرة صوتها ، هى دائما الأم الأسطورية، أصل الخصب والبقاء والثبات أمام المحنة ، ينبوع المحبة الريانة والملاذ من قسوة العالم ، هى هى بعينها على اختلاف فى وضاءة الصورة وتوهجها ودورها فى « السراب » و « بداية ونهاية » و« خان الخليلى » وحتى فى «السمان والخريف» ثم هى العمود الآخر الذى تقوم على عاتقه الثلاثية الكبيرة ، تبدأ بها وتنتهى بها ، أنفاسها وحدها هى التى تربط شتات هذا العالم الضخم، وقدسيتها هى التى تظلل كل أركانه بجناحيها •

وهناك الغاية فى عالم نجيب محفوظ – صورة أولية أخرى بارزة القسمات : الجسد الفوار بالرغبة المثير أبدا للشهوة ، الناضج بوعود المتعة فى ابتذال أرضى صريح كامل الاقناع •

وهناك الغريب الأبدى ، اللامنتهى ، المنكر الحالم ، الضائع أبدا بلا قرار •• أكمل تصوير له هو كمال الثلاثية ، ولكن ملامحه تتبدى عند احمد عاكف فى « خان الخليلى » ، عند حسين فى بداية ونهاية – وثلاثتهم ينزعون الى التصوف ويتطلعون دائما الى الله ، وبذوره الأولى عند على طه ومأمون رضوان معا فى القاهرة الجديدة ، وعند كامل رءوبة الباحث أبدا عن السراب •

والنمط الرابع هو الرجل المقدام المغامرالشهوانى الملتصق بتراب الأرض أوجه التقارب بل القرابة لا يمكن أن تخطئها العين عند ياسين وحسنين ورشدى ومحجوب •

بهذهالصور الأولية يرتفع فن نجيبمحفوظ فوق المحلية وفوق الواقعية ، بعد أن يسيطر على أدوات المحلية والواقعية ، ويفيد من هذه الأدوات ، الى أقصى حد ، فى الاقناع وتوشية الصورة وتجسيد قسماتها وبث الروح حتى آخر أطرافها •

والمواقف أيضا – كما أشرنا الى ذلك – تتردد عند نجيب محفوظ ، كأن عالمه محكوم بأنماط محددة من الملابسات ما تفتأ تتكرر فى مواقف الحب ، والموت ، والتطلع الى السيادة على المصير ثم الهزيمة أمام قوة أكبر من أية ارادة ، هزيمة أشرف من أى انتصار لأنها حتى لحظة الانحدار هزيمة أصلب عودا وأمضى عزيمة من أى ظفر رخيص • ومواقف اللقاء فى هذا العالم ، والتعرف الى الجنس والغوص فى أغواره والاتصال بكائناته التى تعيش فى طبقات الأرض وطبقات النفس السفلى – كلها تتخذ قوالب يدعو بعضها البعض بأوجه الشبه والتساوق من رواية الى رواية ، ومن جانب الى جانب فى هذا العالم الفسيح الغريب ••

والحق أن دعوى الحياد والموضوعية عند نجيب محفوظ دعوى تفتقر الى الاقناع • ولعل المظهر الواقعى الذى يتكلفه الكاتب ويعنى نفسه به كثيرا – بما فيه من تفصيل للجزئيات ومواجهة لكلجوانب الصورة وتقليب صبور لكل دقائقها – يخفى وراءه ميلا راجحا الى التشاؤم ونظرة حزينة الى العالم • ويكفى فى هذا الصدد أن نشير الى النكبات المتلاحقة التى تغص بها رواياته والى ضروب الاخفاق والخيبة التى تترصد أبطاله •• والحياة عنده دائما مريرة مرارة الخمر ، وأوخم عاقبة ، وخداعة قلب تحت حلاوتها النادرة طعم العلقم الذى يبقى عالقا بالفم • والكوارث تنزل بالابرياء والأخيار دائما مصابون ، وهناك الشوكة الصلبة الدقيقة المغروزة فى لحم كل فاكهة غضة ، وبذرة الخيبة فى قلب الانتصار ، وقيم الخلق موضوعة دائما فى الميزان وقياسها الى السعادة والمتعة والاستقرار قياس مهتز يميل بالشك والتردد والحيرة ، فالفساد مثاب والخير منكور الحظ من الثواب • ولعل فى صدق الكاتب صدقا مطلقا بازاء مشكلة الخير والفساد هذه ، هو القيمة الخلقية الوحيدة الباهرة فى عالمه

ولعل صراحته وامانته فى مواجهتها هى التى تعصمنا من مغبة الانكار التام والعدمية والكفر بكل قيمة خلقية — على نحو غير مباشر فهو عميق الأثر ٠

ولعل هذه الصراحة المطلقة والصدق الكلى فى مواجهة العالم بكل ما فيه من خير وشر وجمال وقبح هى التى أوهمت بحياد خالق هذا العالم الفنى وبموضوعيته ، وليس الأمر فى ظنى حيادا وموضوعية بقدر ما هو أمانة قاسية جسور لاتتراجع أمام الشائه والمنكر والمظلم المخوف كما أنها لاتتردد فى التسامى الى مراقى الجميل والخير والمشرق المنير ٠٠

أن نجيب محفوظ من أقدر الكتاب على ابتعاث الجوانب المعتمة الخفية من مسارب الحس والشهوات ، ومتعته ، ككاتب وخلاق ، فى تجسيد الجنس بكل تقلباته وهوسه وجموحه متعة لايخطئها الحس ، وهو أيضا ، ككل أبناء جنسه من الروائيين ، يجد متعة صراحا فى ابتعاث مشاهد القتال والنزال ، وتتبع تطورات المعارك ومواقع العنف الجسمى المباشر ٠٠ ولعل ذلك أيضا من حيل التشويق الفنى عند هذا الكاتب الفنى الذى لا تفرغ جعبته من حيل الفن الماكرة ، ولكن الحيلة هنا ليست مجرد خفة يد ولا براعة التكنيك الصناع فقط ، هى أيضا تنتظم فى سلك رؤية فنية صادقة مقنعة شاملة ، تتخذ منه موقعها المحتوم ٠

ويؤيد ما نذهب اليه من أن فن نجيب محفوظ ليس أساسا بالفن الواقعى ذلك الأسلوب الذى ينتهجه الكاتب فى مرحلة « الواقعية » حتى « أولاد حارتنا » ٠ هو يقدم بين يدى عمله وصفا تفصيليا يكاد يكون التسجيل بعينه للصورة الخارجية لكل مشهد ولكل شخصية ، لا يكاد يغفل شيئا فيها ، ويضع تخطيطا هندسيا للمكان والموقع بكل جزئياته ، فنحن أمام شريحة لا يكاد ينقصها الا أن تدخل المعمل أو يسجلها محضر الشرطة ، ثم ينفض يديه تماما من ذلك ، وتتبع الشخصية فى مدار أحداثها دون اشارة الى ما سبق اليه من تفصيل فى الوصف ودقة فى التصوير ٠ وبذلك تنقطع الصلة بين هذه الشرائح بعضها البعض٠٠ انه لم يعمد الى أسلوب المزج العضوى الحى بين الداخل والخارج الا فى آخر مرحلة من أعماله ، حيث تتم الوحدة الحقيقية الموحية بين الذات والموضوع ، بين الانسان وما يحيط به ، فتتحطم السدود بينهما فى انصهار متوهج عميق الايحاء ٠٠ أما فى أعماله « الواقعية » حتى الثلاثية ، فانه ما يكاد يفرغ من رسم شخصياته أو بيئاته رسما يضع له الخط بعد الخط فى دقة هندسية — بل آلية — بالغة ، حتى يسقط كل ما تكلف من صبر ومن تمحيص ، واذا نحن أمام شخصية مجردة من كل الحواشى الواقعية، واذا نحن نتابع حوارها النفسى أو مع الآخرين أو تطور مجرى الفكر عندها ، فلا يكاد يعلق بالذهن شىء من هذا الوصف التسجيلى الذى أرهق به الكاتب نفسه وأرهقنا به معه، وانما نتعرف الى الدخيلة الشخصية من المقومات الرئيسية لها لا من عوارضها الخارجية ، واذا بالواقعية تهزم نفسها ويفوتها غرضها ، واذا هناك انفصام حقيقى فى الأسلوب بين أجزاء العمل الفنى ، لكنه انفصام يخدم الوحدة الكلية الكامنة ويدعمها فى نهاية الأمر ، لأنه يؤكد الأنماط الرئيسية الباقية أو يبرز هيكل الصورة الأولية الثابتة ولا يخلطها بالعرضى العابر المتحول ٠

على أن ثم ظاهرة أخرى تمتاز بها أعمال نجيب محفوظ حتى وصل الى مرحلته الأخيرة ، ظاهرة الشمول الذى يمد أسبابه على كل شىء واتساع رقعة العمل الفنى اتساعا هائل المساحة عريض الجوانب ، وكثرة الشخوص والمواقف سواء كانت جليلة أو تافهة ، وتسلسلها فى احتفاء شديد بالتفاصيل الصغيرة والتطورات الكبيرة سواء بسواء ، ومعالجتها كلها بنغمة واحدة سواء ، نبرة هادئة بعينها تتناول عملية ركوب ترام أو عملية اجهاض ، وتسرد شرب فنجان القهوة وحساب مصروف البيت أو تبتعث مأساة حب مدمر أو انهيار مدو لصروح حياة كاملة ، هذه النظرة الشاملة للكون بصغائره وجلائل أحداثه ، هذا التسطيح فى العلاج ، مقرونا بالاتساع العريض فى الرقعة الكلية للوحة ، يكاد — وحده — يوحى بموقف الكون نفسه من الانسان ، مواجهته لها مواجهة محايدة صامتة لا تبالى ، ويكاد يشف عن طريق أسلوب البناء وحده عن موقف الكاتب نفسه من الكون ، ويقينه بأن العالم فى الجوهر لا يبالى الانسان شيئا ، تستوى عنده صغائر حياته وكبائرها ٠ ومن ثم يتسلل الى عالم نجيب محفوظ هذا المناخ البارد العام الذى يخامركل ركن فيه، وما قد نراه أونحسه خطيرا أو عميق الأثر يفقد وزنه بوقوفه على قدم المساواة مع التوافه واندراج الكل فى نسق واحد متعادل النبرة،

أو تكتسب هذه التوافه ثقلا فى الوزن اذ تضارع الكوارث الكاوية والنكبات القاصمة والسعادات المحلقة والنشوات الثملة سواء بسواء فى كفتى ميزان هذا العالم اللتين لا ترجح احداهما الأخرى فى علاج خالقه لما يدور فيه ٠

ويرتبط ذلك بالأسلوب اللفظى الذى يتبناه نجيب محفوظ فى تلك المرحلة :

« عندما بدأت الكتابة كنت اعلم اننى اكتب بأسلوب اقرأ لعيه بقلم فرجينيا وولف ، ولكن التجربة التى اقدمها كانت فى حاجة الى هذا الاسلوب . لقد اخترت الاسلوب الواقعى فى هذا الوقت الذى كانت فرجينيا وولف تهاجم فيه الاسلوب الواقعى وتدعو للاسلوب النفسى . والمعروف ان اوربا كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق . اما انا فكنت متلهفا على الاسلوب الواقعى الذى لم نكن نعرفه حينذاك .. والاسلوب الكلاسيكى الذى كتبت به كان هو احدث الاساليب واشدها اغراء وتناسبا مع تجربتى وشخصى وزمنى . واحسست اننى لو كتبت بالاسلوب الحديث ساصبح مجرد مقلد »

أما هذا الاسلوب « الكلاسيكى » الذى يعنيه نجيب محفوظ فهو أسلوبه القديم المعروف ، برصانته ورسوخه ، يذكر المرء بقدامى كتاب العرب، وهو أسلوب رتيب تتعاقب فيه القوالب اللفظية المأثورة والايماءات الشخصية الأصيلة، وهو أسلوب بطىء متين العضل ، نعومته الخارجية تشف عن جزالة تركيبه الداخلى وشدة أسرها ، وهو أسلوب ثقيل الايقاع ليس فيه تدفق ماء الحياة ولا توثب نبضها الحار ٠ وما أشك ان لالتزام الفنان هذا الأسلوب صلة وثيقة بالتجربة التى يعانيها ونعانيها معه ـ فهذا البطء والثقل فى الايقاع يتساوق بالضرورة مع التشاؤم والقدرية التى تخامر كل أعماله فى تلك المرحلة ، وهذه الدقة « الكلاسيكية » فى رصف الكلمات تتناغم على نحو أصيل مع الدقة فى الرصد والبناء ٠

ومع ذلك فالأمر الغريب ـ الأمر الذى ينقذ العمل من السقوط فى هوة الرتابة النهائية ـ هو انعدام التوازن فى البناء الأسلوبى العمل كله ٠٠ فالكاتب يسهب فى بعض المواضع اسهابا لا يكاد يطاق معه المزيد ، وقد يكون اسهابا فى غير الجليل من الأمور ، بل هو كذلك على اليقين ، ثم ينتقل بنا ، فى مسائل أشد خطرا وأفدح وزنا ، نقلات فجائية الى الايجاز الذى يلم بالموقف فى عبارة قصيرة توشك أن تكون مبتسرة ٠ ولا نتيجة لهذا النهج فى البناء الا أن يشيع القلق فى نفس القارىء ، قلقا لا يتأتى عن مضمون الأحداث ، ولا عن افصاح الكاتب عن ذات نفسه ، بقدر ما يترتب على طريقة توزيع الوزن ، فى بناء العمل ، على مواضعه المختلفة ان فجائية هذا التوزيع وانعدام التناسب فى أثقاله من حيل الفن البارعة البالغة البراعة ، وسواء هنا جاءت عن قصد أو عن عفوية ٠٠ اهتدت اليها بصيرة الفنان عن غير عمد منه ، فان أثرها المحتوم هو القلق الذى يبدد ملالة الوصف ورتابة السرد ، أو هو القلق الذى يهدف الكاتب الى التسلل به الى أعماق قارئه ، القلق الذى يوقظ فى القارىء إنتباها متحيرا يتفق مع مضمون العمل الفنى نفسه ، ويضاف بحيلة فى البناء الفنى الى القلق المقصود من هذا المضمون ، والحيرة أمام المسائل التى يثيرها ٠

ولكن تقليب النظر فى أسلوب نجيب محفوظ ـ فى هذه المرحلة ـ لابد أن يدعو للتساؤل عن سر هذه الكثرة الكاثرة من القوالب القديمة المحفوظة التى تتراص فى كتاباته ، وقد كان بوسعه فى ظنى أن يتخفف منها أو أن يتفادى منها أصلا ، ولكنه عن عمد أو عن غير عمد يترك هذه القوالب التى لا حياة فيها تقف جامدة فى أحرج المواقف وأدعاها الى استخدام الأسلوب المتحرك النشط الحى ٠

لم أهتد فى تفسير ذلك الا لشىء واحد أحسسته بمعاناتى ، هو أن لهذه القوالب من العبارات والألفاظ تأثيرا وظيفيا هو تأثير المخدر أو المسكن، استخدامها أجدى بكثير من الاستغناء عنها ، فهى لا تروع سواء بجدتها أو حيويتها ، أو بغيابها وبالفراغ الذى تحسه عند افتقادها ، بل هى تسمح للذهن أن يمر عليها دون أن يتوقف ، كما يكون من شأنه أن يتوقف فى الحالتين ، وما زال الذهن مشغولا بالحدث الذى تشير اليه هذه القوالب ، وللخيال مطلق الحق فى أن يستند الى هذه الاشارة الجامدة دون أن يهتز بها ، والحواس لا ترتج بأصالة العبارة ولا يبهرها رونق الجدة أو ضوء الكشف الجديد ، لكن الحواس أيضا لا تستشعر فقدانا ولا يستلفتها الفراغ والنقص ، ويتاح عندئذ للصورة أن تستقر على هونها ، أن تثبت فى الوجدان على مهل ٠٠ وبذلك نقبل دون معارضة أخطر الأمور أو أيسرها ، وبذلك يسكن الكاتب من نفرتنا ويروض العقل على المطاوعة والتصديق ٠

ولكن الارهاصات بالأسلوب الحديث كانت تفاجئنا عند نجيب محفوظ ، فى أعماله الأخيرة ، تومىء الى ما سوف يتمخض عنه فى مرحلته الأخيرة هى تفاجئنا عنده فى الأحلام والكوابيس وهذيانات

الحمى والحوار الداخلى المنساب عند شخوصه فى « السراب » و « خان الخليلى » والثلاثية ، وفى خاتمة « بداية ونهاية » ، ثم تصل الى ذروة كمالها فى « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » واذا بأسلوبه يرقى الى شاعرية كثيفة غنية شديدة الخصب فى ايجازهـا وتركيزها ونفاذها وقـوة ايحائها ، واذا هو يتبنى الأسلوب النفسى الحديث فى الربط بين الذات والموضوع وصهرها معا فى كيان واحد سريع النبض متوثب الايقـاع متحالل من زمت القوالب وسيطرة قواعد النطق الجـامدة ، لا يبلغ فى ذلك ما بلغ اليه جويس او فوكنر ولكنه ينفرد بأصالة شخصية خاصة ٠

ان عالم نجيب محفوظ الذى ألفناه حتى نهـاية الثلاثية ، ولقينا انماطه الرئيسية وصوره الأولية يمر الآن بمرحلة جـديدة فى تطوره المفـاجىء ، وينكشف لنا فى ضوء غريب باهر أشـد تركيزا ونصاعة ، ويسفر لنا عن وجه أحفل بالدلالات وعن أعماق أذهب غورا وأكثف محتوى وأنفـذ فى قلب أسرار النفس والكون معا ٠

وقد بدأ هذا التغير فى « أولاد حارتنـا » وقال الكاتب عندئذ :

« كنت فى الماضى اهتم بالناس والاشياء ، ولكن الاشياء فقدت اهميتها بالنسبة لى ، وحلت محلها الافكار والمعانى .. أصبحت اليوم اهتم بما وراء الواقع ٠ »

وهو يسمى هذه المرحلة بالواقعية الجديدة ٠٠

« تستطيع أن تقول اننى فى المرحلـة الاخيرة اتبع الواقعية الجديدة ، وهذه لا تحتاج اطلاقا لمميزات الواقعية التقليدية التى يقصد بها أن تكون صورة من الحياة .. الواقعيـة الجديدة تتجاوز التفاصيل والتشخيص الكامل ، وهـذا ليس تطورا فى الاسلوب .. بل تغيرا فى المضمون ٠ الواقعية التقليدية أساسها الحياة ، فانت تصورها وتبين مجراها وتستخرج منها اتجاهاتها وما قد تتضمنه من رسالات ، وتبدأ القصة فيهـا وتنتهى وهى تعتمد على الحياة والاحياء وملابساتهم بكل تفاصيلها اما فى الواقعية الجديدة فالباعث على الكتابة أفكار وانفعالات معينة تتجه الى الواقع لتجعله وسيلة للتعبير عنها »

وأيا كانت صـحة التسمية التى يطلقها الكاتب الكبير على أعماله فى المرحلة الأخيرة ، وأيا كانت صحة تحليله للواقعية التقليدية ــ فانه قد أشار الى أهم ظواهرها على وجه التحقيـق ، ولكننى ما زلت أرى فى « واقعيته التقليدية » ظاهرة فنية أخطر من مجرد « ان تكون صورة للحياة » وأرى وراءها « أفكارا ومعانى » هى أعمدة الهيكل منها ، وخلف تفاصيلها المتنوعة انماط رئيسـية هى الأنماط الأسطورية الخالدة خلود الانسانية فى خلال عصورها ، عـلى النحو الذى ألممنا به فى رحلتنا الطويلة معه ٠

أما المرحلة الأخيرة فهى خليقة بتـأمل جديد طويل ، فقد كانت جراة نجيب محفـوظ فى الاقدام على تجاربه شيئا باهرا فى أدبنـــا ، وفى « أولاد حارتنا » محاولة جسور لتتبع « قصة البشرية » كما يقول كاتبها ، عبر خبراتها الكبرى فى الدين والعلم، عبر جهود جبل ورفاعة وقاسم وعرفه ــ تحت ظل الجبلاوى الشامل المحيط ــ لمعرفة « سر الكتاب » ، والرمزية هنا صريحة تكاد أن تكون عارية ٠

وفى « السمان والخريف » استبصار عميـق بماساة الضياع ، وانبتات الصـلات ، والكارثة النفسية فى محنة اللامنتهى ، وهى مأساة تلمسها نجيب محفوظ فى الثلاثية ، عند كمال ، لكنها لم تصل الى قمتها الفنية الا فى « السمان والخريف »٠

أما ذروة أعماله فى هذه الفترة فهى قصة «اللص والكلاب » التى بلغت فيها رؤيته الفنية وأداته الفنية معا أوج الكمـال ٠ هى قصة سـطوة الظروف الاجتماعية لكنها أيضا قصة المصير الانسانى كله ٠ والأصداء الوجودية فى هذه القصة لا فكاك منهـا ، وتصوير العبث فيها ، بالمعنى الوجودى ، تصوير بلغ من النفاذ والايحاء ما لم يبلغه أساتذة الفـن الوجودى ٠

واذا كان نجيب محفوظ قد ضرب الضربة الأولى فى فتح الطريق المفضى الى الانتصار ، فى النطـاق الاجتماعى ، مجرد ضربة أولى بارعة فى ثلاثيته وفى آخر سطر من « السمان والخريف » واذا كان قد أومأ الى سبيل التفاؤل الخصب المعقـد ، فانه لم يغفل قط عن تلمس الأسرار النفسية العميقة ، عن طرق أبواب المسائل الكونية الكبيرة ، بل كان علاجه لهذه وتلك فى مرحلته الأخيرة بخاصة هو عـلاج الفنان الذى تجاوز ببعيد دور الحذق الفـائق فى الصنعة الفنية ، ووصل الى دور الوقوف على عتبات الحقائق الأولية الكبرى ، حقائق الانسان والكون ، مجردة عن كل فضول من ملابسات الواقـع المتغير المتحول وجزئياته العرضية ٠

أما أنا فلا أجد فى وصف أعمال هـذه المرحلة الأخيرة الا أنها من عيون مدرسة الفن الحـديث ، وانها قد وثبت بأدبنا الى قلب العصر الذى نعيش فيه ، وانها شاركت فى الرؤية المعاصرة للانسان وفى البصر بهمومه المميزة وموقفه الخاص ، على أن لذلك تفصيلا طويلا ٠

حديث مع...

نجيب محفوظ

فى عيد ميلاده الخمسين

خمسون شمعة اضاءها الادباء العرب يوم ١١ ديسمبر سنة ١٩٦٢ احتفالا بعيد ميلاد نجيب محفوظ ٠ واسم نجيب محفوظ لم يحتـــل المكانة اللائقة به فى حياتنا الادبية الا منذ عشر سنوات ٠٠ رغم ان قلمه بدأ يتحرك ليخط اول انتاجه الادبى سنة ١٩٣٢ ٠٠ ورغم ان السنين التى قضاها بعيدا عن اضواء الشهرة كانت غنية بروائع اعماله الادبية ٠

ولم تستطع هذه السنين الطويلة من التجاهل وعدم التقدير أن تقتل الحافز القوى لمواصلة العمـل فى نفس نجيب محفوظ .. وكان السر فى تحدى نجيب محفوظ لهذا التجاهل القاتـم أنه أقنع نفسه بأن الفن حياة تعاش لذاتهـا ، لا مهنة يجب ان يجنى الانسان ثمرتها . كان ايمانه قويا بأن هذا الضباب الذى يحجبه عن جماهير القراء لابد ان ينقشع ٠٠ وانه لابد ان يترك المسـالة للزمن ٠٠ وجاء الزمن ليؤكد له ايمانه ٠٠ ففى الوقت المناسب امتـدت الايدى لتبدد سحب الضباب وتكشف عن هذه العبقرية المنسية .

واليوم ومظاهر التكريم والتقدير تحيط به لا يستطيع نجيب ان ينسى الايدى التى امتدت لاخراجه من الظلمات ـ على حـد تعبيره .

هؤلاء علمونى ..

وعندما جلست امام نجيب محفوظ بمكتبه بمؤسسة السينما قفز الى ذهنى كتاب (هؤلاء علمونى) لسلامة موسى .

● وسألت نجيب محفوظ .. من هم الاشخاص الذين أسهموا فى رسم خريطة حياتك الفنية والفكرية ؟

وأجابنى :

ـ انتكوينى الادبى كان نتيجة لقراءة الـــكثيرين من الادباء العرب والاجانب . فمن العرب تعلمت من قراءة طه حسين والعقاد وسلامة موسى والحكيم والمازنى ٠

ومن الاجانب تولستوى ، ودستويفسكى ، تشيكوف ، جيمس جويس ، كافكا ، شكسبير ، ابسن ، شو ٠

لقد تعلمت من طه حسين ـ مثلا ـ ثورته الفكرية ، كما ان طه حسين اعطانى نماذج مختلفة من فن القصة مثل قصة الترجمة الذاتية فى الايام وقصة الاجيال فى شجرة البؤس ٠

ومن قراءة العقـــاد تعلمت الايمان بقيم معينة اولها قيمة الفن الادبى كفن رفيـــع لا كوسيلة للتكسب فى المناسبات ٠٠ وثانيها قيمة الحرية الفكرية فى الديمقراطية ومن قراءة قصـــة (سارة) للعقاد اكتشفت أول مثل للقصة التحليلية ٠

ومن سلامة موسى تعلمت الايمان بالعلم والاشتراكية والتسامح الانسانى ٠

● وقلت لنجيب محفوظ .. بعد أن بلغت الخمسين ، هل استطعت أن تحقق كل احلامك الادبية .. أم أن هناك عملا معينا ما زلت تتمنى أن تقوم به ؟

ـ اننى اعتبر تجربتى القصصية تجربة لا نهاية لها ٠٠ وانا دائما اتطلع للوصول الى مثل اعلى لم يتحقق بعد والواقع ان ظروفى الآن لا تسمح لى الا بمعالجة الافكار الممكن تنفيذها فى اوقـــات فراغ موظف مثلى ٠٠ ولذلك فانا اؤجل الافكار التى تستدعى جهدا طويلا متصلا لا يتاح لى الآن لحين تفرغى ٠

● وسألته : بعد أن حققت كل هذا النجاح فى ميدان الرواية هل تفكر فى كتابة المسرح ؟

ـ اننى لا افـكر اطلاقا فى كتابة المسرح .. والسبب اننى انسان انطوائى بطبعى ومن النوع الذى يستمتع بقراءة المسرحية اكثر من مشـاهدتها . والكاتب المسرحى رجل يجب ان يعيش فى جـــو المسرح ويمارس التجربة المسرحية وراء الكواليس ، ويدرس احتياجات هـــذا الفن على الطبيعة ٠٠ وهناك سبب آخر هو اننى فى ادبى اسير فى اتجاه واقعى ، والنزعـــة الواقعية او الطبيعية تهتم بالحياة كلها فى جميع جزئياتها ٠ وهذا الاهتمام لا تعبر عنه الا الرواية ، بخلاف المسرحية التى تقتصر على اللحظات الجوهرية فى الحياة .

● اذن فما رأيك فى رواياتك التى أعدت للمسرح ؟

ـ اذا راعينـا ان اغلب قصصى التى اعـدت للمسرح كانت من النوع الاستعراضى الحافل بكثرة الشخصيات وليست من القصص الدرامية وانها لذلك يصعب جدا تحويلها للمسرح ـ على الاقـــل فى معنـاه التقليدى ـ اذا راعينا ذلك فانى اعتبر مسرحيات « زقاق المدق » و « بداية ونهاية » و « بين القصرين » و « قصر الشوق » مسرحيات ناجحة .

● وقلت له : لقد عشت فترة طويلة من حياتك الادبية بعيـــدا عن الشهرة ثم أصبحت من القلائل الذى يجمع كل النقاد عـلى تقديرهم ٠٠ فكيف استقبلت هذين الوضعين المختلفين ؟

ـ فى الحالة الأولى اقنعت نفسى بأن الفن حياة تعاش لذاتها لا مهنـة يجب أن يجنى الانســـان ثمرتها لأريح نفسى من تعب انتظار التقييم .. وفى الحالة الثانية ازداد شعورى بالمسئولية والنقد الذاتى ٠ وبهذه المناسبة يجب ان اشكر اول ناقدين تفضلا باخراجى من الظلمات وهما الاستاذان انور المعداوى وسيد قطب ٠

● هل تعتقد أن الجيل الجديد من الكاتب سيتمكن من ملء الفراغ الذى سيتركه جيلكم ٠

ـ لا شـــك فى ان الجيل الجديد سيملأ هذا الفراغ ٠ بل انه بدأ بالفعل ملء هذا المكان الادبى ٠٠٠ وهو فى رأيى جيـل متعدد المواهب ســـواء فى الشعر او الاقصوصة او القصة او الرواية او المسرح ٠ وبالنسبة للمسرح بالـــذات ظهرت وجوه شابة اعتقد انها ستنهض به نهضة تصل الى اعلى درجة وصـل اليها اى شكل ادبى آخر ٠٠ وانا هنا احب ان اشير الى عمـل مسرحى اعجبنى وهـو مسرحية (الدخان) وقد وددت ان اكون ناقدا لأحللها بنفسى واصد عنها الهجوم الشديد غير العادل الذى تعرضت له ٠

وقبل ان أترك نجيب محفوظ قلت له :

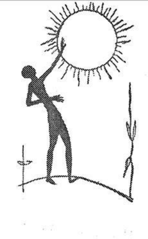
● الا تفكر فى التفرغ ؟

ـ اننى لا افكر الا فى التفرغ ٠

جلال سرحان

الشاعر.. والفجر.. وإفريقيا

للشاعر: عبده بدوى



« فى بعض المدن بجنوب افريقية يحرم على الافريقيين البقاء بها بعد غروب الشمس ، وقد شاق شاعر يعمل فى منجم للماس « بجوهانسبرج » ان يرى فيها لمرة واحدة الفجر يصدح من عش الافق ٠٠٠ لمرة واحــدة ! »

المنظر – جماعة من العمال تتحدث فى قلق أمام منجم الماس الذى يبعــد قليلا عن المدينة .. فى انتظار خروج الشاعر ليغادروا المدينة معا الى قراهم الحزينة .

أفريقى : هيا فلنسرع

أفريقى : فلنسرع نحو الغابات المخضره

ولنهر ضلت خطوته فمشى ، وتكوم فى حفره

والليل معروق عار لم يلمس من نور قطره

فلنسرع حتى لا نلقى فى السجن السفاح ، وغدره

أفريقى : لم يحضر شاعرنا

أفريقى : انى ابصرت بمقلته عبره

أفريقى : من سيفنينا حين نعود بما فى الربوة من نضره

وبما فى القلب من الآلام ، وما فى الأعين من سمره

أفريقى : ما خطبك يا « جومو » هلا طرزت لموقفنا فكره

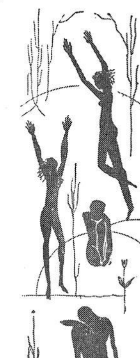
جومو : قد بعت الرمح على حزن كى اطعم اولادى العشره

والدرب لكوخى مفروش بزئير غضبان النبره

ما أجمل أن ألقى طفلى بسام اللفتة ، والنظره

سيقود على الدرب حياتى ، سيخلص من روحى الحيره

أتراه سيسألنى قوتا ، وبكوخى لم اترك كسره



أفريقى : لا تحلم ، لا تطلب رزقا فى غير الآفاق الحره

فالأرض‌هنا، والأفق‌هنا ، وحنين الشمس المصفره

ملك للبيض ، لحقدهم ، للوجه الملتهب الحمره !

الشاعر (يخرج صارخا) :

ظهرى جلدوه فى حقد

أفريقى : اواه قد جلدوا ظهره

أفريقى : ماذا قلت اليوم لهم من فكر لم نسبر غوره

الشاعر : قد قلت « بأن الماس دم الشعب، ونجواه الثره !»

قد صحت « رويدك لا تضرب ! لا تطفى من وطنى عمره ! »

.. المنجم كان على الازميل يمد على شوق ثغره

فصرخت بما حسته يداى ! بما قد فجر من صخره

لا شىء هنا الا الانسان يحاول ان ينسى ثأره

لن أترك ارض مدينتنا

أفريقى : ستلاقى الموت على غره

الشاعر : بى شىء حر يدفعنى أن أشهد من وطنى سحره

سأظل أحدق طول الليل هناك لكى ألقى فجره

لن أخشى الموت ، وفى قلبى أمل يتفتح كالزهره

الجميع : الليلة سوف ندق الأفق لنعلن ميلاد الثوره !



لوحة الغلاف :

نفرتارى

الملكة المؤلهة الجميلة

بقلم : الدكتور محمد انور شكرى

الملكة « نفرتارى » بقدها الرشيق من تمثالها بجانب ساق زوجها فى واجهة معبد « أبو سنبل » العظيم

كان للملكات في كافة عصور مصر القديمة شأن عظيم ، ومن ألقابهن ما يسبغ عليهن في أغلب الأحيان صفة بنات الآلهة ، أى بنات ملوك مؤلهة ، وزوجات ملوك ، وأمهات ملوك · وكان لكل ملك عادة زوجة شرعية واحدة والى جانبها عدد غير قليل من السرايا والحظايا · بيد أن الزوجة الشرعية كانت هى وحدها التى تورث حق تولى العرش ، فاذا لم يكن للملك نسل من أم شرعية ، فانه يحرص على الزواج من ابنة ملك يجرى فى عروقها الدم الملكى عن طريق أمها ·

ومن الملكات من كان لها سلطان واسع أثناء وصايتها على ابنها ، بل منهن من اعتلت عرش مصر ودان لها ملكها رغم كراهة المصريين أن تتولى حكمهم امرأة · ف « حاتشبسوت » كان لها من نباهتها وحذقها وقوة ارادتها ما كفل لها حكم مصر فى وقت تعارضت فيه الأغراض والمذاهب ، واشتد فيه النزاع بين الأحزاب والشيع والأنصار ، فاستطاعت رغم ذلك كله أن تدير دفة الحكم نحوا من اثنين وعشرين عاما · وقد مضى عليها الآن أكثر من أربعة وثلاثين قرنا ولا يزال اسمها ملء الأسماع رغم انتقام ابن زوجها من ذكراها ، ومحوه صورها ونقوشها ، وتهشيمه لتماثيلها ·

والملكة « تى » ، رفعها الملك « أمنحوتب الثالث » من مصاف الشعب الى عرش مصر المقدس ، وكان لها من قوة شخصيتها وذكائها ما كفل لها مساعدة زوجها فى أعماله ، حتى قرن اسمها الى اسمه فى الوثائق والمكاتبات الرسمية ، وقد شيد لها فى « سدنجا » ـ جنوبى وادى حلفا بنحو مائتين وستين كيلومترا ، وشمال الشلال الثالث بنحو مائة كيلو متر ـ معبدا لم يبق منه غير أطلال قليلة ، وكانت تعبد فيه كالهة حامية لبلاد النوبة ، على نحو ماكان هو يعبد فى حياته ـ على غير سابقة ـ فى « صولب » شمال « سدنجا » بقليل · وهكذا كان « أمنحوتب الثالث » ، أول من أقام معبدا لعبادة ملكة ·

و « نفرتيتى » التى خلد جمالها تمثالها النصفى المحفوظ فى متحف برلين ـ شاركت زوجها « اخناتون » أعباء دعوته الدينية ، وكانت تظهر الى جانبه فى مختلف المناسبات ، اذ تمثلها صورها وهى تقف معه يتعبدان لاله الشمس ويقدمان له القرابين ، أو وهما فى مركبتهما تنهب بهما الأرض نهبا ، أو وهما يطلان من شرفة قصرهما ينثران الهدايا على المخلصين من موظفيهم وأتباعهم · وهكذا ظهرت فى الأسرة الثامنة عشرة ملكات بارعات قويات ، كان لهن دور ممتاز فى شئون الدولة العامة ومهام الحكم وسياسة البلاد ·

وكان « رمسيس الثانى » من أعظم ملوك مصر وأشهرهم ، قدر له أن يحكم البلاد حوالى سبعة وستين عاما ، وهى مدة لم تتح لكثير غيره من الملوك فى أى قطر ، وكان له من شخصيته وشجاعته وطموحه ما طبع عهده بطابع خاص ظل أثره قائما فترة طويلة من بعده ، وقد ملأ البلاد بآثاره الضخمة حتى ليكاد يرى اسمه وألقابه فى كل مكان ·

وكانت الى جانبه منذ السنة الأولى من حكمه الملكة « نفرتارى » ، التى لم يحفظ التاريخ شيئا يذكر عن أخبارها وأحوالها · ومع ذلك فان فى صورها ونقوشها فى بعض المعابد ، وخاصة معبدها فى أبى سنبل ، وفى مقبرتها ما يوحى بما كان لها من مركز هام وشأن كبير فى حياة زوجها العظيم · واذا كانت الوثائق ضنينة بأخبارها فان الخيال لا يعجز فى أن يتمثل ، على ضوء ما يعرف عن عصرها وتقاليد المصريين وعاداتهم ، بعض مناحى حياتها من صورها وتماثيلها ، وأن يتصور ما كان يجمعها بزوجها من مشاعر ، وما كان يخالجها من أحاسيس ازاء زوجاته ومحظياته وأبنائه العديدين ، وأن يتخيل ما كان يحيط بها من ترف وثراء ، وعز ومجد ·

كانت « نفرتارى » ، كما تبدو فى صورها ، ممشوقة القوام دقيقة العظم ، خفيفة اللحم ، فى ملامح وجهها ملاحة ووسامة ، وفى قسماته دقة واعتدال · واذا كانت صفحة وجهها ونظرتها فى تماثيلها وصورها لا تنبىء عن كوامن مشاعرها بما يتسق وما جرت به عادة الفنانين المصريين ويتفق والغرض من الصور والتماثيل فى الفن المصرى ، فما يجوز أن يصرفنا هذا عن أن نرسم مشاعرها فيما اكتنفها من ظروف بما يتفق وبيئتها وطبيعة المرأة والزوجة والملكة ·

ما من ريب فى أنها كانت مزهوة بأنها زوج ملك شاب وسيم الطلعة ، باسل شجاع ، يغمرها بحبه ورعايته ، وأن قلبها كان يخفق كلما خرج على رأس جيشه للقتال · ولابد أنها روعت ثم استحال فزعها فرحة عارمة وفخرا غالبا عندما سبقت اليها أخباره عن حروبه فى آسيا ، وأن الأعداء المتحالفين وعددهم

٧٥٠٠ محارب فى ٢٥٠٠ مركبة حربية أحاطوا به وبحرسه الخاص بعيدا عن جيشه ، وأن قائد عربته ارتعد وجبن ، وأنهم أوشكوا أن يفتكوا بمليك البلاد ، لولا أنه حمل عليهم بمفرده ست مرات ، فأوقع بهم الرعب والهزيمة ، وضرب المثل لجنده فتشجعوا بعد خوز وضعف ، وبذلك انقذ جيشه ووقى مصر شر هزيمة منكرة • وتظل نفس الملكة « نفرتارى » متلهفة للقائه ، حتى اذا رددت أجواز الفضاء نفير الأبواق معلنة عودة الملك فى مقدمة جيشه ، أسرعت اليه تحدثه ونفسها تجيش بفرحة لقائه ، واجلاله ، والفخر به ، والخشية عليه :

ـ مولاى ٠٠ صاحب الأمر النافذ ، يا شمسى المتألقة ، ليس أبهج لنفسى من أن تمتلىء عيناى بمرآك ، وليس أعز منى بك ملكا عظيما تفخر به البلاد • ولكن ، مولاى ، رفقا بنفسك وبذاتى آلتى يفنيها بعدك وتعريض شبابك للمخاطر والأهوال • وفى جيشك من الرجال من يمكن أن تندبه عنك فى مقاتلة الأعداء •

فيجيبها فى رفق وحنان :

ـ مليكتى المحبوبة ، وسيدة القطرين ، لم يخلق الرجال الا للقتال ومصارعة الأهوال ، وليس يزكى الرجولة غير الشدائد والمخاطر ، والدفاع عن حرمة الوطن واجب فرضته الآلهة على الملكية • أتراك قد روعتك الأخبار ؟ اطمئنى فان آمون رع معى فى كل مكان ، وقلبى الماضى الجسور ، وساعداى القويان ، وحبك لى خير ما يكفل حمايتى فى ميادين القتال •

ولم تحر الملكة جوابا ، ومال رأسها على كتفه وفى عينيها دمع يترقرق ، وفى قلبها وجيب وزهو •

وليس يخفى أنها كانت أثيرة عنده ، تحظى بحبه وتقديره ، ولابد أن كانت لها الكلمة المسموعة فى قصوره ذات الرياش الفاخرة ، والوسائد الوثيرة ، والخدم والأتباع ، وكانت تصاحبه فى روحاته وغدواته ، تستمتع بمشاهد الطبيعة وجمال مناظرها تحوطهما أعظم مظاهر الجلال والأبهة • ولعلها كانت تظهر الى جانبه يوزعان معا الجوائز والأوسمة على الموظفين وذوى الحظوة ، أو يستعرضان الجزى والهدايا من أملاك مصر ومن البلاد الأجنبية • وليس يخلو من مغزى أنها بعثت الى « خاتوسيلى » ملك الحيثيين وزوجته « بودوخيبا » تهنئهما بعقد معاهدة الصلح بين البلدين •



منظر رائع للملكة « نفرتارى » بين « ايزيس » و « حتحور »

وكانت « نفرتارى » تعاون زوجها فى أداء الطقوس الدينية لآلهة البلاد ، فتهز الصلاصل وتقدم الزهور بينما هو يقدم القربان ويحرق البخور • ومن المحقق أنها كانت تهولها منشآت زوجها فى الكرنك ومعبد الأقصر ، وما تضمه من صروح سامقة ، وأساطين متسامية ، ومسلات تعلو فى أجواز الفضاء ، ومن صور ملونة منقوشة على الجدران تسجل ما قام به الملوك من أحداث ووقائع ، وما قدموه للآلهة قربى وزلفى ، وتصور الطقوس والمناسك ، تفيض ورعا وتقوى •

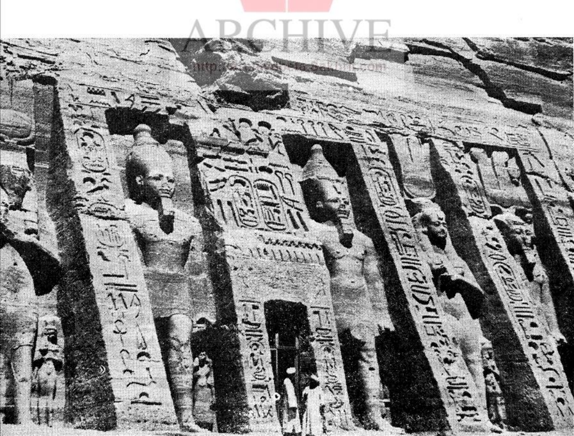
وفى معبد زوجها الجنازى « الرمسيوم » ، على الشاطىء الغربى للنيل تجاه الأقصر ، كان لها قصر تنزل فيه مع بعض حريمه • ولابد أنها كان يأخذها العجب من عمارة المعبد ، ورشاقة أساطينه ، وجمال نسبها ، وروعة تماثيله ، وعظم حجم بعضها • وما من شك فى أن الصور ذات الألوان البهيجة فى مقدمة المعبد وعلى ظاهر جدرانه كانت تعلق بناظريها،

فتقف هنا وهناك تستجلى فيها مفاخر أعمال زوجها وهو فى مركبته الحربية يرمى الأعداء بوابل من السهام فيلوذون بالفرار ، فاذا دلفت الى داخل المعبد رأت صور زوجها يقدم القربان لآلهة مصر ويؤدى لها الطقوس والشعائر ، أو وهى تحتضنه وتحبوه بحبها وحمايتها • ولابد أن روعة المكان وصور الآلهة والآلهات كانت مما تستكين له نفس الملكة ويخشع قلبها •

بيد أن « رمسيس الثانى »كانت له خمس زوجات تحمل كل منها لقب الزوجة الملكية العظيمة ، وكان له تسعة وسبعون ابنا وتسع وخمسون ابنة ، مما يدل على أنه لم يكتف بزوجاته العظيمات ، وانما كان له من الحظايا عدد غير قليل ، يعنين بمباهجه ومسراته • ومن النصوص ما يشير الى أن اباه « سيتى الأول » اختار له ــ وهو أمير ــ نساء من كل أنحاء البلاد ، وبذلك يبدو أنه كان له حريمه فى أكثر من مكان ، فى طيبة ، ومنف ، والعاصمة على الأقل • فكيف كان موقف الملكة « نفرتارى » من ذلك العدد الوافر من الزوجات والحظايا ، والأبناء ، والبنات ؟

لاريب أنها كزوجة كانت تضيق بهذا الجمع من النساء ، وأنها لم تكن تستقبل أخبار حملهن ، وولادتهن استقبالا حسنا ، خاصة اذا علمنا أن أشهر أبناء « رمسيس » لم يكونوا من أبنائها ، فقد كان « خعمواس » و « مرنبتاح » من أولاد الملكة « ايست نفرت » • وكان الأول أحب أبناء « رمسيس » اليه والكاهن الأعلى للاله « بتاح » فى منف ، بينما خلف الثانى أباه على العرش • على أنه ربما كان يخفف من أثر ذلك فى نفسها ما جرت عليه سنن الملوك من قبل ، ومنهم « امنحوتب الثالث » ، وأن المعتقدات القديمة كانت تجعل جميع نساء رعايا الملك ملكا له ، كما كان يخفف منه أيضا ما كانت تتجمل به من وقار وجلال ، وما كان يفرضه عليها مركزها من واجبات •

وفى السنة الرابعة والثلاثين من حكمه تزوج « رمسيس » ــ وقد جاوز الخمسين من عمره ــ ابنة ملك الحيثيين توطيدا لدعائم السلم بين المملكتين ، ورفعها الى مصاف زوجاته العظيمات ، وسجل أخبار ذلك الزواج على الصخر فى معبده الضخم فى أبى



سنبل وفى أماكن أخرى · فاذا كان الأجل قد امتد بالملكة « نفرتارى » حتى ذلك الزواج وبعده ، فلا بد أنها حزنت بسببه وان حاولت اخفاء حزنها فى حنايا قلبها ·

ومهما يكن من أمر فقد كانت « نفرتارى » أثيرة فى قلب « رمسيس » ، لا ينافسها فى حبه لها وتقديره اياها امرأة أخرى ، وقد بلغ من تبجيله لشأنها أن حفر لها فى شمال معبده العظيم فى أبى سنبل معبدا لعبادتها ·

وكانت تؤدى لها فيه العبادة ، فقد سجل « رمسيس » فى أكثر من موضع فيه أنه حفر لها فى الصخر معبدا خالدا فى بلاد النوبة · وتمثالاها فيه أعظم حجما من تماثيلها فى واجهة المعبد الكبير بجوار ساقى زوجها الجالس ، كما أن صورها فيه أكثر عددا من صورها فى معبد زوجها ، ومن هذه الصور ما يمثلها وهى تقدم بمفردها الزهور لبعض الآلهات · يضاف الى ذلك كله أن زوجها « رمسيس » صور فى قدس الأقداس يحرق البخور ويصب سكائب الماء لشخصه المؤله وشخصها بجانبه ، مما يدل على تاليهها أيضا ·

ومع ذلك فان صور الالهة « حتحور » على الجدران وتمثالها الذى لم يتم نحته فى مؤخرة قدس الأقداس تدل على ما كان يؤدى لها أيضا من العبادة فى هذا المعبد ، مما دعا بعض علماء الآثار الى نسبته اليها وقد كانت ربة لمكان قريب من « أبى سنبل » ·

ولا يملك المرء الا أن يتساءل عما دعا « رمسيس » الى اقامة عبادة لزوجته فى ذلك المكان القصى من مملكته ؟ هل كان ذلك تقليدا لما استحدثه « أمنحتب الثالث » لزوجته الملكة « تى » ؟ وكيفما كان الأمر فما من شك فى أن تخصيص هذا المعبد لعبادتها وعبادة الالهة « حتحور » يعتبر تكريما لم تحظ به غيرها من نساء « رمسيس » مما يدل على مدى حبه لها وتعظيمه لشأنها · ولكن لماذا أقيمت عبادتها وعبادة الملكة « تى » من قبل فى بلاد النوبة ؟

يغلب على الظن أن تقاليد العبادة المصرية لم تجر بتأليه ملك أو ملكة وعبادتهما فى حياتهما ، مما دعا « أمنحوتب الثالث » و « رمسيس الثانى » الى ابتناء المعابد لهما ولزوجتيهما الأثيرتين فى بلاد النوبة ليعبدوا فيها فى حياتهم ·

وتحلى واجهة معبد « نفرتارى » ستة تماثيل كبيرة واقفة فى مجموعتين يكتنفان مدخل المعبد ، يبلغ ارتفاع كل منها عشرة أمتار تقريبا · وتتألف كل مجموعة من تمثالين للملك بينهم تمثال للملكة يمثلها بخصر نحيل ولباس ضيق يشف عن قامة طويلة ممتلئة على خلاف ما تبدو فى صورها ، ولعل مرجع ذلك الى رغبة المثال فى أن يكون لتمثالها من القوة والصلابة ما يقيه التلف ويكفل له السلامة · ويزين رأسها شعر مستعار كثيف من فوقه آكليل من صلال يعلوه تاج « حتحور » الذى يتألف من قرنى بقرة بينهما قرص الشمس وريشتان عاليتان · وفى قيام تمثال الملكة بين تمثالى الملك ما يرمز الى أنها فى كنفه وحمايته · والى جانب ساقى كل من تماثيلها تمثالان صغيران منحوتان فى الصخر لأميرتين ، يرجح أنهما ابنتاها ، بينما تحف بسيقان تماثيل الملك تماثيل بعض الأمراء من أبنائه ·

وتحلى جدران المعبد من الداخل صور لا يزال أكثرها محتفظا بألوان بهيجة وخاصة اللون الأصفر الذهبى · ومن الصور والمناظر ما يمثل « رمسيس » وحده ، أو وهو يقدم القربان لبعض الآلهة ، ومنها ما يمثل « نفرتارى » فى قدها النحيل وحدها أو وهى تقدم الزهور لبعض الآلهات · ولعل أجمل هذه الصور جميعا صورتها بين « حتحور » و « ايزيس » تمثلهن جميعا فى قد نحيف رشيق ، يغلب فيها لون أصفر ذهبى يبهر النظر، وهى الصورة التى اختارتها « المجلة » لغلاف هذا العدد ·

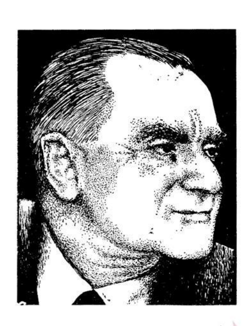
ولا يعرف تاريخ وفاة « نفرتارى » ، على أن مقبرتها فى وادى الملكات فى غربى الأقصر تتميز بصورها الجميلة ، ومنها ما يمثلها تستقبلها احدى الآلهات ، أو يقدمها « حورس » أو « ايزيس » الى بعض الآلهة ، أو وهى تتعبد لثور وسبع بقرات مقدسة ، أو تقدم القربان لبعض الآلهة والآلهات ، كما أن منها ما يمثلها فى ظلة تلعب لعبة تحرك قطعها · وهى كلها صور منقوشة فى ملاط من جص، وتمتاز برشاقة أشكالها ، وصدق ألوانها ، ودقة خطوطها ، وما تنم عنه من جرأة وقدرة فنية تعلو بمنشئها الى ذروة الفنانين المبدعين· ومع أن الرطوبة أحدثت ضررا فى كثير منها وخاصة فى الجزء الداخلى من المقبرة الا أن بعضها لا يزال محتفظا بألوانه الشائقة كما لو كان المصور قد نفض يده عنه بالأمس القريب ·

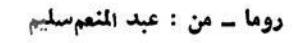
رسالة
من
روما

البرتو مورافيا

يتحدث

"للمجلة"





روما ـ من : عبد المنعم سليم

قابلت البرتو مورافيا كاتب ايطاليا الشهير فى شقته الصغيرة الأنيقة فى شارع « رل اوكا » أى شارع الأوزة .

وفى الموعد المحدد كنت اضغط على جرس الشقة ، وفتح الباب بسرعة ورأيت أمامى البرتو مورافيا .

وفى الحقيقة لم اتصور فى أول الأمر أنى أمام الكاتب الكبير ، فقد كانت صورته فى راسى انه قصير القامة ممتلىء الجسم قليلا، فاذا بى أراه طويل القامة ، معتدل الجسم ، أنيق الملبس ، ولاحظت اهم من هذا كله ـ وهو يتقدمنى الى حجرة مكتبه البسيط الانيق ـ أنه يعرج قليلا .. وعرفت بعد ذلك ان هذا العرج هو أثر شلل قديم ، وتذكرت بعد ذلك أيضا أن مورافيا ظل راقدا مشلولا فى فراشه قرابة العشرين عاما وانه لم يكمل تعليمه بسبب ذلك .

بدأ مورافيا حديثه معى قائلا انه قضى شهرا فى الاقصر وأسوان منذ سنتين وانه استمتع بجو بلادنا ..

ثم تحدثت معه ساعة كاملة ، بدأت حديثى معه عن روايته الأخيرة « السأم » ، وكان بطل الرواية قد عرف السأم بأنه « فقدان علاقتك بما حولك ، بمن حولك .. بالواقع .. »

فسالت موافيا :

● هل هذا التعريف للسأم تعريف صادر على لسان بطل الرواية أم هو رأيك أنت شخصيا فى السأم ؟

ـ الواقع أن حوادث الرواية ذاتها تبين أن ذلك المفهوم عن السأم هو ما تعمدت تجسيمه فى حوادثها، فالرواية لها مستويان احدهما يمكن أن نسميه بالفلسفى والآخر بالعاطفى ، فالبطل « رينو » له علاقتان : علاقة « بسيسيليا » حبيبته ، وعلاقته بالواقع كفنان ، وهاتان العلاقتان ترويان فشل الفنان كانسان .. كرجل فى الحياة .

● الا ترى انك تتفق فى هذا الرأى مع موقف (كامى) فى رواية « الغريب » وسارتر فى « الغيثان » ؟

ـ أولا كنت أعرف كامى شخصيا ، ولكننى لم أتأثر به ، فقد كتبت قصتى « زمن اللامبالاة » قبل ان يكتب كامى وسارتر روايتيهما . وقصتى هذه اعتبرها قصة وجودية .

وكل ما هنالك أن هذا المرض الذى تحدثت عنه ، وتبعنى فيه سارتر وكامى ، هو فى الحقيقة مرض العصر .

● اذا صح ان هذا هو مرض العصر فكيف تعلله ؟

ـ لا أعرف ـ قالها وهو يهز كتفيه ـ ولكن هذا هو الواقع .. ان الناس اصبحت (أشياء) ليس لها كيان خاص ، وكان الانسان فى الماضى عضوا فى

مجتمع ظاهر المعالم يعرف موقفـــه من الغير ، اما انسان العصر الحديث فلم يجد هذا المجتمع التكامل، فنتج عن ذلك احساس بعدم الانتماء .

وكارل ماركس قال هذا عن العـــــامل وصلته بالآلة ، ولكن فى عصرنا هذا امتد هذا عدم الانتماء حتى الى علاقة الانسان بمن يحب ، وهذا هو ما ينفرد به العصر الحديث عن غيره ، فقديما كانت المشكلة اقتصادية ، أما الآن فان المشكلة امتدت الى العاطفة نفسها .

● اذا كان هذا هو رايك عن الحب فى العصر الحالى فكيف نفسر اهتمامك او تركيزك على الجنس بشكل فاضح ؟

ـ انا أعطى حقا اهمية كبيرة للجنس لأننى اعتبر ان الجنس هو أحد المفاتيح الأساسية للانســان ، ومفهوم الناس له لو استقام لاستقامـــوا ، ثم اننى لا ادافع عن الجنس ولكننى أبحث عن الحقيقــة ، ولما كان للجنس مكانة كبـــيرة فى حياة الناس حتى أصبح شغلهم الشاغل ، فلا بد أن اكتب عنه ، ان الجنس فى حياتنــــــا اصبح (كالمناولة) بالنسبة للمسيحى ، اى الطريق الوحيد كى يصبح (الانسان) والآخر (أى المسيح أو الحبيبة) شيئا واحدا .

انا لا اعتقد ان الجنس متعة ولا ان الناس يبحثون عنه للذة ، ولكنها محاولة تعرف بالآخرين ، فالجنس فى نظرى شيء مقدس .

● الا ترى ان هذا هو ما هدف اليه (لورانس) بكتاباته عن الجنس ، وان الانسان الحديث قد مات عاطفيا وعقليا لانه لم يعط الجنس حقه من التقدير ؟

ـ لقد حاول (لورانس) ولكنـــــه فشل . أنا اعتقد ان كثيرا من كتابات لورانس عبارة عن تمنيات وآمال ، وبالأخص غراميات ليدى تشاترلى .. لقد فهم قليلا عن الجنس ، ولكنه لم يصـــل الى كل أسراره . لم تكن لديه القوة ليصل الى ذلك .. كان يكره العقل اكثر مما كان يبحث عن القـــوة فى الجنس .

● نعود الى الحديث عن السام .. هل تعتقد ان هنالك علاقة بين السام والتمرد ؟

ـ نعم ولا ، وفى هذا تناقض بلا شك ولكنهـــا الحقيقة ، فالاثنين اى السأم والتمرد يشتركان فى الاحساس بالفراغ والعقم ، وفى بعض الأحيان قد يدفع هذا الانسان الى التمرد ، وفى أحيان اخرى يكون التمرد على السأم .

● هل معنى هذا انه يجب على الانســـان ان يلتزم كى لا يصل الى السام ؟

ـ الانسان عموما يجب أن يلتزم ولكن الافضل للفنان الا يلتزم لأن الالتزام يحتم على المـرء الولاء لشيء معين ، والكاتب يجب أن يكون حرا .. فانا كفرد اعيش فى دولة يتحتم على أن احـــارب اذا حاربت دولتى ، ولكن هذا لا يمنـــع أن يكون لى ككاتب راى فى الحرب واستطيع أن أعبر عنه بحرية.

● نتكلم عن التكنيك .. هل تعتقد ان روايتك الاخيرة « السام » كان فيها تطور فى التكنيك عما نجده فى رواياتك السابقة ؟

ـ نعم . ان قصصى الأولى كانت تسير فى النهج التقليدى اى القصة التى تهتم بالسلوك والأخـلاق مثل قصص فلوبير ، فالكاتب يهتم بما يحدث وبما قيل ، أى ان القصة كانت تقوم على السرد ، ولكن السينما الآن تستطيع ان تقوم بهذا الدور خير قيام .. فبلزاك كان يحتاج لعشرين صفحة ليعطيـــك صورة مرئية لشيء ما ، والسينما تستطيع ان تفعل ذلك فى دقيقة او دقيقتين ، وتستطيع ان تفعله بدقة اكثر ، لذلك اضطر كاتب القصـــة ان يبحث عن طريقة جديدة للكتابة مثل القصـــة ذات المقال Roman-essea (كبروست) مثلا ، فروايتـه « فى البحث عن الزمن الضائع » عبارة عن مقال كبير .. فهناك فكرة وراء الأحداث وهى تعطى مفهوما جديدا للواقع ، وهذه خطوة بعـد السينما .. فالسينما تعطينا الواقع الذى نعرفه أما الفن فهو عمليـــة اكتشاف لواقع جديد لا تستطيع ان تراه من غـير الفنان .

● هل يعنى ذلك انك تحبذ المدرسة الرمزية ؟

ـ ان الفن عموما كله رمزى .. ان الكلمة نفسها عبارة عن رمز لشيء ، فلا مانع من استعمال الرمز ، ولكنى اعترض على استعمال الرمز للرمز ذاته كما هو الحال مع « جويس » .. ومما لا شك فيه أن جويس كاتب كبير وبعض أجزاء روايته «يوليسيس» رائعـــة كالمنولوج الاخير لمسز بلوم ، ولكن الكتاب عموما ليس له شكل فنى ، فأساس الكتاب هـــو « الأوديسا » وهو يلتزم هذا الشكل بأمانة ، فنجده فى التزامه للاوديسا يستعمل رموزا لا تعمق المعنى .. كما كان يبنى الكاثوليك الكنيسة على هيئـــة صليب ، فهل بناء الكنيسة بهذا الشكل يزيد من معناها الدينى ؟! ان جويس صانع ادبى ماهر ، لقد

كان مغنيا ذا صوت حاد عال « تينور » ، وكان على مقدرة فائقة فى استعمال اللغة ، ولكنه كان ينسى أن له حدودا .. كان يريد أن يعمل بمفرده ما يعمله الناس فى قرون ، وكانت غلطته الكبرى انه يركز على الرمز على حساب القصة حتى انه ليهملها .. انه فى الواقع كان نهاية فترة ولم يكن بداية اى شىء .

● اذن من هو فى رأيك الكاتب الذى استطاع ان يستعمل الرمز استعمالا فنيا موفقا ؟

ـ اعتقد ان « توماس مان » فى روايته « الموت فى فينسيا » استطاع ان يصل الى التوازن فى استعماله للرمز ، ولكن روايته الطويلة « الجبل السحرى » عسيرة القراءة .

● رايت فى السينما روايتك « امراتان » ولاحظت ان الاعتداء الوحشى على البطلة وابنتها كان من جانب السود فهل قصدت بذلك ان تتخذ موقفا معينا من السود ؟

ـ لو كنت قرات الرواية لرايت اننى لم اركز على المعتدى على المراة وابنتها ، فهذا لم يكن له اهمية فى نظرى .. ان التفرقة العنصرية شىء فى منتهى السخف .. وهى مشكلة معقدة لا يمكن ان تحل بالعنف . ان بعض الامريكيين السود يتصفون بجميع الصفات الأمريكية أكثر من غيرهم من البيض الأمريكيين ، فالمهم فى الموضوع هو الثقافة والتعليم وليس اللون أبدا .. فالأبيض المولود فى افريقيا اقرب الى الافريقى الأسود من الأمريكى الاسود فى امريكا !. والواقع ان التفرقة العنصرية أساسها اقتصادى .

● ما دمنا تحدثنا عن السينما وكثير من قصصك عرض فى السينما ، فهل ترى ان السينما تفقد الرواية المكتوبة كثيرا من مقوماتها ؟

ـ ان المجال السينمائى غير مجال الكتابة وانا لا اطلب من المنتج ان يلتزم بالكتاب لأن هذا مستحيل ولكننى اطلب منه ان يكون جادا فى عمله فينتج فيلما جيدا مستقلا عن الكتاب .

● وما اهم الاتجاهات الادبية المعاصرة فى ايطاليا ؟

ـ هناك عدد كبير جدا من الكتاب الجدد ولايمكن ان يبوبوا فى مدارس ، فكلهم مختلفون ، وكل منهم قائم بذاته ، ومن اشهرهم الآن Elea Morante وهى زوجتى ، وبازولينى وكالفينو وهم ليسوا شبانا تماما ، ويوجد هناك كثير غيرهم .

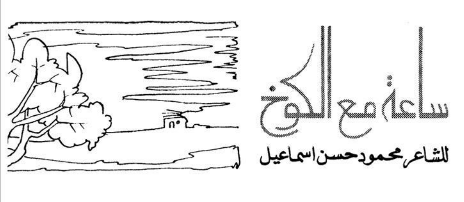
● لم اكن اعلم ان (الساموراننى) زوجتك كاتبة

ـ لقد حصلت على جائزتين أدبيتين على الروايتين اللتين نشرتهما ، وهى مشهورة جدا فى ايطاليا وان كتبها طبعت طبعات عديدة وترجمت الى الانجليزية فى امريكا وانجلترا .

● هل استطيع مقابلتها هى ايضا ؟

ـ فاعتذر مورافيا بأن لها استديو خاصا بها تكتب فيه ، ثم نهض واتصل بها تليفونيا .

وخرجت من عند مورافيا وانا على موعد مع الساموراننى فى اليوم التالى ..





ساعة مع الكوخ

للشاعر محمود حسن اسماعيل

سَلامًا تُرابَ الكوخ... جِئْتُكَ زائرًا ... فأشعَلْتَ بالْبعثِ الجَديد قَياثرى

وأَنبتَّ فى أَوتارها الزهْرَ والربَى ... وعطْرَ الأَغانى من خريفِ الْمَزاهر

وفجَّرتَ أَنهارَ الحياةِ بصَمْتها ... فغَنَّتْ بها الأَشواقُ من كل خاطر

نفَضْتَ غبارَ الرقِّ من فوق جبهتى ... وبدَّدْتَ بالأَضواءِ ذلَّ مشاعرى

وطيَّرْتَ أَغلالى من الرُّوحِ، فانتَهتْ ... وعادَتْ إباءً عاتيًا فى سرائرى

سلامًا تراب الكوخ... ماعُدْتَ صاغرًا ... لِصَوْلة جبَّارٍ، ولا خَطْوِ جائر

تفجَّرَ فيك البعثُ من كلِّ جانب ... ودارتْ رَحَاهُ فى الرُّبى والمَخاضر

وما عادَ ركبُ البَغْى يمشى، كأنَّه ... على وجهك المسكين رُؤْيا مَجازر

وأَقعىَ جَوَادُ الظلْم، لا رمحُ فارسٍ ... ولا صَكُّ مهماز على الناسِ دائر

ولا شاربٌ كالصقر، يَرمى بنظرة ... تدُسُّ فنون الخَتْل طىَّ المحاجر

ولا رُمْحُ عبدٍ خلفه، تابعَ الخُطا ... يُؤَدِّى صَلاَةَ الرقِّ خلف الْحَوَافِرِ

وكان كتابوت الخَطايا، مُزَنَّرٍ ... بأَلْفِ وِشاحٍ أُسْبِلَتْ كالْغدائر

على ظهره باغ تورَّم خَدُّهُ ... من التِّيه، موصوفٌ بنَسْل الأكابر

عُتُلٌّ، إذا شقَّ الطريق، ترى له ... تـأَلُّه تِمثال على الصمت سَادرِ



عُصَارةُ أَجْيالٍ من السَّطْو ، لم تجدْ لها   زَبَدًا إلاَّ ضجيجَ المظاهـــــر
وعيناه ترنـــو للعِبادِ بنظرةٍ   مُزوَّرة الأَلحاظِ فى كلِّ سامر
يَمُصُّ حُشاشاتِ الأَجير ، ويَرْتَوى   بِدَمع الحيارَى من شـــقى وعاثر
ويَسرقُ كحلَ العيْن إن شاءَ ظُلْمُه   ولو كان خَلْقًا ، من جفون الحرائر
ونَهَّابُ أقوات ، يَلُمُّ حصادَها   لِيُتْخِم بالأَسلاب جَيْبَ المَقاصر
ينام قريرَ الظُّلم فى بَهْوِ قَصره   وغارسُها المحرومُ بين الحَظائر
أذلَّ يدى يومَ الحصادِ ، فلم يَدَعْ   لها ثَمرًا ، إلا هَشـــيمَ المعابرِ
وإلاَّ بقايا ، خلَّفَ الجوْرُ عُودَها   من السَّبلَ المَنْبوذ بيْن الحَفَائر
سَنابلُ أَلْقتْها المناجلُ غفْلَةً   وكيزانُ حَبٍّ خاوياتُ الضَّفائر
يفتِّشُ عنها الكادحُونَ بوَهْمهم   وَيبْحث عنها جُوعُهم بالأَظافر !
تمطَّى على أَيَّامهم بزمانه   وأَغفَى على جفن من البؤس ساهر
وجَمْجَم كالمحموم فوق حِصانه   وقال : هُنا أَرضى ، وتلكَ مخاضِرى :
وهاهُمْ عبيدى ، بل عبادى ! وإنها   لدنياى ، بل إرثى بها ، وتَواتُرى
ملكتُ ثراها بالوِراثة عن أَبى :   وكان سليلَ الظالِمِ المتكاثِرِ :

ومرَّ على سرْب الجِياع بحَمْله   كما مَرَّ إعصارُ الخريفِ بطائر
فلم يُبْقِ ظَهْرًا لم يَزِدْ فى انْحِنائِه   ولا عاثرًا إلا دَهاه بعَاثِرِ ،
وآب إلى قصرٍ على البغى ركِّبتْ   أواسيهِ من قَهْرٍ عريق الأَواصر
يُسَمُّونَه «بيْتَ الوصِيَّة» فِرْيَةً   وما كان إلا رَدْهــــةَ للمساخر
وما كان إلاَّ قُبَّةً صمٍّ قلبُها   كما صَمَّ عن داعى الْهُدَى قلبُ كافر
فلا هو واسَى دمع شاكٍ ، ولا أسا   جِراحاتِ مظلومٍ شــقِى النواظر
أتاهُ يُنادى الحقَّ ، فانْشَقَّ قلبه   على خيْبةٍ تُدْمِى إباءَ السرائر :
رأى كلْبَه خلف السِّياج مكرَّمًا   قرير الخُطا فى كلِّ نادٍ وسامر
إذا أنَّ داخَ الطبُّ حولَ مَزارِه   وأَرخَى له التدليــلَ خَزَّ الستائر
ومن حوله الإنسانُ فى البؤس والضـ   نَى وطبِّ الرُّقَى ..يُزْجى دُخانَ المَبَاخر
تَنَاهشَهُ الطَّاغُون ... من كلِّ مُغْرِقٍ   دُموعَ الحيارَى فى رحيق الكبائر
وكلِّ لئيم الكَفِّ يسرق قوتَه   لكَنْزِ مُرابٍ ، أَو لكفِّ مقامر
وكلِّ أثيمٍ عانَدَ اللهَ ظلمُهُ   فقال : أنا الْمُعْطِيكَ قبل المَقَادِرِ
رُوَيْدكَ جلَّاد الاباءِ بوَجهه   وإيمانِــه المكبوت خلف النواظر
هى الأَرضُ ، أَرضُ الفأْسِ والعَرَقِ الـ   ـذى سقاها ، وليستْ للفَراغ المُكابِرِ
ملايينُ غشَّاها الضَّياع ، فأطرقتْ   على ثورةٍ مكبوتة فى الضمائر
أطلَّتْ قرونًا كلمَّا حانَ موعدٌ   دهَى فجره ليلٌ عَتِيٌّ الدوائر
وفى وَمْضَةٍ للغَيْب أَلقتْ زمامَها   لقَلْب على كل الطَّواغيتِ ثائر
رَمَى الليلَ فى ناووسه بيد الضحَى   ومنها ترامَى النورُ فى كل خاطر
وكل طريقٍ كان وقفا علَى خُطًا   لها في جبين الأَرض مسُّ جبابر
وكلِّ يدٍ لولا يَدُ اللهِ جَنَّبها   لظَلَّت لدين الرِّقِّ إحدى الشعائر
أتاها من الغيب المنيع مخلِّص   بِكَفَّيْهِ للأَيَّام كلُّ البشائر ...



بقلم : ابراهيم الابيارى

انتهينا فى كلمتنا السابقة (١) الى أن الثقافة هى عصارة ما فى الحياة من علم وفن ، واستصفاء ذلك فى تجارب ، وتحويل تلك التجارب الى قيم وعادات وطبائع ، ثم اقامة الأمم على هذا كله بعد أن يقوم عليه أفراد ، وأن هناك ثقافتين : ثقافة أولى هى ثقافة الأفراد ، وأعنى بها الثقافة الصانعـــة . ثم ثقافة ثانية ، وهى ثقافة الأمة ، وأعنى بها الثقافـة المصنوعة . وبين الصانع والمصنوع تجاوب ، فكما يخلق الصانع صنعه يخلق المصنوع صانعه ، كلاهما يعطى صاحبه الحياة والتجدد . وليست اليد التى تجرى التجارب بأثر من الحقل الذى تجرى التجارب فيه ، فهما يكمل بعضهما بعضا .

فالثقافة الأولى هى ثقافة القلة المفكرة ، والثقافة الثانية هى ثقافة الكثرة العاملة . وعلى حين فرغت القلة للتفكير ، فرغت الكثرة للعمل ، تحمل أعبـــاء الحياة كلها على عاتقها فى الحقول وفى المصانع ، ومع كل خطوة على وجه الأرض وفى جوفها ، ومع كـــل حركة على سطح البحار والانهار وفى جوفها .

وما فكرت القلة الا لتريح الكثرة من عناء الفكر ، وما عملت الكثرة الا لتخلى القلة لتفكيرها . اخــذ واعطاء كان يجب أن تقوم عليـــه الثقافتان الأولى والثانية . غير ان العهود الارستقراطية مرت تقصر ثقافة القلة على القلة ، وتجعل الثقافة الأولى بمعزل عن الثقافة الثانية ، وحين عاشت الثقافتان لا صلة لاحداهما بالأخرى عاشت الثقافة الأولى تدور حول نفسها ، ولا تملى الا عن نفسها ، ولا تعبر الا عن نفسها ، لاصدى فيها للشعب ، ولا أثرفيها للشعب، ولا توجيه فيها للشعب .

وعاشت الثقافة الثانية لا تستملى من الثقـــافة الأولى ولا تملى عليها ، واذا هى الأخرى لا صـــدى فيها للفكر الموجه، ولا للرأى الملى، ولا للتعبير المجدد، وعبرت الأمة تاريخا ظاهره فيه الرحمة وباطنه فيه العذاب ، تاريخا يحفل بالآثار الأدبية والآثار المادية ولكنها آثار ان دلت على رفاهية قلة فهى تدل على بؤس كثرة ، وان عبرت عن علم آحاد فهى تنطق بجهل أعداد ، وان حكت فنا فهى تحكى فن احساس الفرد لا فن احساس المجموع . من أجل ذلك عاشت تلك الثقافات عيشة عابرة لم تقو على أن تكون مقوما من مقومات الأمم والشعوب ، ولا تقليدا من تقاليدها، شأن الثقافات الحية التى تخلقها الثقافتان معا الأولى والثانية ، وتشاركان فيها معا ، والتى تعيش فى دم الشعوب وعلى ألسنتها وفى أيديها ، وتكون لها طابعا تتميز به لا يفارقها من المهد الى اللحد .

لقد عاشت الثقافة الشرقية كما عاشت الثقافة الغربية عيشة ارستقراطية حينا من الدهر طويلا ، فعبرت عن شىء خاص ولم تعبر عن شىء عـــام ، وعاشت جسما لا روح فيه ، وعملا أجوف لا رسالة معه ، فلم تقو أن تكون مقوما ــ كما قلنـــا ــ ولا تقليدا ، وعاشت صورة للحكام ولم تعش صـــورة

(١) نشرت فى العدد ٧٠ من « المجلة » ص ٢٩ ، وهذا المقال هو الجزء الثانى والاخير من البحث .

للشعوب ، امتلأت بها قصور الحكام ، ولم تضم منها ـ اللهم الا فى القليل ـ شيئا أكواخ الأهلين. ومرت تلك الفنون والآداب من ايدى طبقة الى ايدى طبقة تحفظها صفحات الملوك والأمراء ولا حرف منها فى صفحات الشعوب .

والشعب المصرى حين يفقد اليوم الكثير من المقومات المميزة ، ولا يحمى لمقومات مميزة ، ذلك لأنه عاش يفقد فى الماضى تلك الصلة الجامعة بين الثقافتين ، فلقد مرت به عهود طويلة مع الاتراك والجراكسة ، كانت ثقافته الثانية بمعزل عن ثقافته الأولى ، ان صح انه كانت له ثقافة اولى بمعناها الحق . وعاش هذا الشعب يخبط وحده تملى عليه ثقافته الثانية ، لا يحس املاء من ثقافة اولى ، اذ كان يفقد تلك الثقافة الأولى جملة ، او كان يفقدها فى صورة بارزة حية ، فعاش فى ظل ثقافة محدودة قاصرة ، وشوشت عليه الثقافة الأولى الدخيلة المصطنعة ثقافته هو الثانية ، لانها لم تستمل منه ولم يمل هو عليها ، فعاش بين يديها مضطربا لا يملك ان يأخذ ولا يملك ان يعطى ، ولا تملك تلك الثقافة المزدوجة أن تحس وجودها .

وليس ادل على ذلك من ان الحضارة التى تصحب الثقافة ، وتكون صورة مؤثرة متأثرة ، عاشت قاصرة فى مصر ولم تعم ، بل لم يكن لها صدى ما فيما حولها من طبقات الشعب ، شأن اية حضارة تعيش جنبا الى جنب مع الثقافة ، ترى صداها فى كل اذن، وترى أثرها على كل يد ، يستوى فى ذلك الناس كلهم على تفاوت ما بينهم .

ونحن فى مصر اليوم نعانى ازمة ثقافية عميقة مردها الى ذلك الانفصال الطويل بين الثقافتين ، وما مر ذلك الانفصال بخطر هين بل مر بخطر جسيم ، فلقد احيا الشعب على غير مقومات أو كاد، ولقد أحيا الشعب على غير طابع او كاد ، ولولا نيل واحد جمع الناس حواليه ، وارض واحدة ضمت الناس عليها ، ولغة واحدة ربطت الناس بها ، فكان للناس من وحدة النهر ووحدة الأرض ووحدة اللغة طابع جامع ، لتفرق ما بينهم وعاشوا امما فى امة واقواما باسم قوم .

ومنذ بدات الحياة الحرة تدب فى الأوصال ، وبدأ أمر الشعب يرتد الى الشعب . بدأ التفكير فى بعث الثقافة الثانية لتعيش موصولة بالثقافةالأولى.

لا اعنى بذلك انتشار المدارس فى الريف المصرى ، فلقد قلنا كلمتنا فى العلم والثقافة ،وما انا على ذلك بغامط المدارس عبئها ولا نصيبها . ولكن علينا الا ننسى قبل ان نمضى فى الحديث الفرق الواسع بين ان نعلم وبين ان نثقف ، فأنت حين تعلم تخلق واعيا لعلم حافظا له ، وانت حين تثقف تخلق قيما وتخلق عادات وتخلق مثلا وتخلق تقاليد ، وتخلق بعد هذا كله عاملين بهذا كله . فالطريقان يختلفان وان بدوا انهما قريبان ، والجهدان احدهما يسير والآخر عسير ، احدهما قصير والآخر طويل ، احدهما يعوزه اداة واحدة والآخر تعوزه أدوات كثيرة .

ولكن علينا الا ننسى ايضا ان المدارس كما تهيىء للعلم تهيىء للثقافة ، فالمتعلم اقرب طواعية للتلقى ، فهو يوفر لنا وقتا ويوفر لنا جهدا ، ثم هو سبب واصل يأخذ ويعطى ، على حين قد يأخذ من ليس عنده علم ولا يعطى ، من أجل ذلك كان المتعلم كالأرض الخصبة تنهض بالتجارب وتعطى ثمارا متصلة .

وحين بدا التفكير منذ حين قريب فى بعث الثقافة الثانية من مرقدها جاء التفكير فى انشاء جامعة للثقافة الحرة ، وكان ذلك منذ نحو من عشرين عاما تقريبا .

فلقد بدا للمفكرين حين ذاك ان السبل قد استوت للثقافة الأولى ، وغدت تحميها مدارس عالية وجامعة كبيرة ، وان العناية المبذولة هناك للثقافة الأولى يجب أن تصحبها عناية تبذل هنا للثقافة الثانية .

وهكذا نظر المفكرون حين ذاك للثقافة الأولى ، نظروا اليها فاطمأنوا الى انها جامعات ومدارس عالية وتعليم على نمط مدرسى واسع يفيد منه الخاصة على مناهج خاصة . من أجل ذلك ارادوا ان يقيموا جامعة أو جامعات أخرى على نمط آخر تسد فراغا آخر فى نواح اخرى ليكملوا هنا ما فاتهم هناك ، وليمكنوا للثقافة الثانية بعد أن خالوا انهم مكنوا للثقافة الأولى .

وما احب أن أقول ان الجامعات والمدارس العليا وما فىمستوى ذلك لم تثقف ولم تعن على التثقيف، وانما أحب ان اقول ان الجامعات والمدارس العليا وما فى مستوى ذلك كانت خطوة كبيرة الى التثقيف.

هى ليست التثقيف كله ، وانما هى وسيلة عليـــا للتثقيف ، فالعقل لا تستقيم له تجـــاربه التى تستحيل الى قيم وعادات وطبائع الا عن علم واسع وخبرة واسعة ودربةكافية،وهذه وسيلتها الجامعات والمدارس العالية ، وسيلتها العلم الغزير والاطلاع الكبير ، والجامعات لا شك تهيىء لذلك كله وتخلق جيلا اقدر على الأخذ والاعطاء كما قلت ، ولكى تمضى الثقافة وتؤتى ثمرتها كانت فى حاجة الى هذا الجيل المتحرك الآخذ المعطى ، اذ الاجيال الجامدة التى تأخذ ولا تعطى تفوت على الثقافة مضيها واندفاعها.

وكان الذين فكروا فى ان الثقـــافة الأولى قد استقامت لها الطريق لم يبعدوا كثيرا عن الحقيقة ، لم يريدوا انهم خلقوا ثقافة اولى ولكنهم ارادوا انهم هيئوا السبيل لخلق رجال يضطلعون بعبء الثقافة الأولى ، وحين اطمانوا الى هذه ارادوا ان يهيئوا الطريق لخلق الأمة على الثقافة الثانية ، لتلقى ثقافة ثقافة ، ولتحيا الثقافتان معا ولتمضيا معـــا على تجاوب وتفاعل .

ولكن هؤلاء المفكرين فى بعث الثقافة الثانيـــة لم ينظروا للثقافة بمعناها الأخير ولكنهم نظروا اليهـــا بمعناها الأول ، نظروا اليها وسيلة لا غاية ، نظروا اليها تعليما ولم ينظروا اليها تثقيفا .

لقد كان على المفكرين حين قصدوا الى الثقافة الثانية وفكروا فيها أن يغـــايروا بين شىء وشىء ووسيلة ووسيلة . فوسيلة الثقافة الاولى — واعنى بها الجامعات وما فى مستواها — كانت شيئا لا غبار عليه ، كما قلت ، لا يعوزه الا مزيد من استقصاء فى البحث ومزيد من استيعاب للموضـــوع ، والثقافة الثانية شىء يخالف الثقافة الأولى ، ووسيلتهـــا تخالف وسيلة الثقافة الاولى . ولكن هؤلاء المفكرين — كما قلت — راوها حينذاك تعليما هنا كما هى تعليم هناك ، فأقاموا لهذه جامعة كما اقاموا لتلك جامعة ، مع مخالفة فى المناهج .

وما من شك فى أن هذا حمل كثيرا من الخـــير لطبقات كانت محرومة من خير كثير ، وما من شك فى أن هذا يسر علما كثيرا لطبقات كانت محرومة من علم كثير، ولكن هذا النظام عاش حيث تعيش المدارس فى المدن أو شبه المدن ، فلم يخـــرج عن أن يكون مدارس جاءت على لون آخـــر حين بدات ، ثم استحالت مدارس تحكى سابقتها أو كادت حـين امتد بها الزمن .

لقد فات المفكرين حين فكروا فى نشر الثقـافة الثانية ان هذه الثقافة تحضير للشعب لا تعليم ، اعنى خلق الشعب على حضارة ، هى حضـــارة بيئته ، حتى لا نكون قد ابعدنا عن مضمون الثقافة . وحضـــارة الشعب تنتظم قيمه الطيبة ، وتنتظم عاداته المحمودة ، وتنتظم طبائعه السليمة ، وتنتظم معاملاته ، وتنتظم سلوكه ، وتنتظم اساليبه فى الحياة فى بيته وفى عمله وخارج عمله ، وتنتظم تفكيـره فى يومه وتفكيره فى غده، وتنتظم ما عليه لنفسه وما عليه لأهله وما عليه لامته ووطنه .

هذا كله تنتظمه الثقافة الثانية التى لا ضير من ان نسميها الحضارة البيئية . فهل لمثل هذا كله او بعضه كان يجب أن تخلق الجامعة الشعبية حين خلقت ؟

وما من شك فى انها كانت ترمى لخلق هذا كلـه ولكنها جعلت سبيلها اليه هذا المنهج التعليمى الذى يخلق متعلما اولا ليعى هذا كله ثانيا ، شأن السبيل الى الثقافة الأولى . ولو انها قصدت الى هذا كله ابتداء لوجدت السبيل اليه غـــير السبيل التى سلكت .

فالسبيل الى هذا كله الدخول الى القرى حيث لا مدارس ، وحيث الناس ابعد ما يكونون عن المدن بما فيها من حضارة . فسبيلنا الى خلق هـــذه الثقافة الاختلاط بالناس حيث هم فى مزارعهم وفى مصانعهم نأخذ منهم ونعطى ونبصرهم وهم على غير الجادة ، ونرشدهم وهم على غير طريق الرشاد ، ونقودهم حيث هم ضالون ، ونذكرهم حيث هم ساهون .

ونحن اليوم نعيش بين أهل لنا واخوان ظلمهم الزمن فحرمهمالكثير من مقومات الأمة ، ونحننعيش بقلةتعى شيئا كما نعيش بكثرة لاتعى شيئا، لا اعنى قلة متعلمة وكثرة غير متعلمة ، وانما اعنى قلة مفكرة تعمل فى محيطها الضيق بتفكيرها ، وكثرة بعيدة عن تلك القلة كل البعـــد لا تشاركها الفكر فتأخـــذ وتعطى .

فنحن نعيش وثقافتنا الاولى ، او حضارتنـــا الأولى ، غير موصولة بثقافتنا الثانية ، أو حضارتنا

الثانية تعيش والهوة بعيدة بين شقى الأمة ، شقها الناهض وشقها المتخلف ، وهذا الفرق الواسع ان وجد فى امة قعد بها عن ان تنهض ، وقعد بها عن ان تتساند ، وقعد بها عن ان تجتمع على رأى وتمضى فى تفكير .

وهذا ظلم الماضى المظلم الذى يحب الحاضر المشرق أن يكشفه ، ويحب الحاضر الناهض ان يقيم على انقاضه اشتراكية عادلة تمحو هذه الفوارق وتضم الشعب على وحدة جامعة ، ولن تكتب لهذه الوحدة الجامعة حياة مستقرة ثابتة لا يعتورها خلل ولا يصيبها وهن الا اذا قامت اركانا تقوم على وحدة ثقافية ، ووحدة حضارية تجمع ما بين الثقافتين الأولى والثانية ، وتجمع ما بين الحضارتين الأولى والثانية ، عندها لن يكتب لهذه الوحدة فكاك ، ولن يكتب لهذه الوحدة وهن أو ضعف ،فليس شيء أقوى ربطا واقوى تمكينا من ثقافة يلقنها الفرد تسرى فى دمه عادات وتقاليد وطبائع ، يعيش عليها ويصبح ويمسى ، يراها جزءا من حياته بل يراها حياته ، وحين ينازع عليها ينازع على حياته ، وحين يدافع عنها يدافع عن حياته ، عندها يستعصى الشعب على من ينازعه هذه الحياة ، وعندها يستميت الشعب للدفاع عن تلك المقومات التى هى الثقافة الثانية أو الحضارة الثانية .

نحن لا نبغى ببعث الثقافة الثانية ان نحمل عبئا من اعباء التعليم فتلك مهمة اخرى لها وسائلها ولها مناهجها ، ولكنا نبغى ببعث هذه الثقافة الثانية او الحضارة الثانية أن نقرب بين شقى الشعب فلا يعيش نصفه أو جله هملا ، ويعيش جله غير موصول باقله ، ويعيش اقله غير موصول بجله ، ويعيش هذا القليل الذى خلق ليغذى هذا الكثير قد اخل برسالته ولم يؤد واجبه .

هذه هى رسالة العهد الجديد ، ولكن الخطوات على هذا عسيرة ، فالعبء اثقل من أن ينهض به فى يسر ، والطريق وعر صعب على المعبد أن يعبده فى يسر ، غير ان ثمة شيئا يبعث الاطمئنان فى النفوس ويردنا اليه ثقة بأننا بالغون ، فلقد أضحت الحياة الحاضرة بما ازالت من فوارق وبما قربت بين الطبقات وبما يسرت من سبل المزج والاختلاط وبما اعانت به الشعب فى قراه وفى احيائه المتضعة ، نعم أضحت الحياة الجديدة بهذا كله تردنا الى ثقة بأننا بالغون .

ونحن حين نفكر فى ان نسلك السبيل الى ثقافتنا الثانية نفكر فى هذا الجيل الثانى الذى تضمه قرى مظلمة واحياء معتمة ، لنصله بالجيل الاول الذى يعيش فى نور المدينة ، اعنى ظلام اللاثقافة ونور الثقافة ، واعنى ظلام اللا حضارة ونور الحضارة ، نفكر فى أن نمد يدا الى يد ، وأن نصل فكرا بفكر ، وان نقرب ما بين العقول ليأنس عقل بعقل ، وان نجمع ما بين القلوب ليأنس قلب بقلب ، نفكر فى التمهيد لاشتراكية ثقافية تحيا على اساسها المكين ثقافة اجتماعية وثقافة سياسية .

من هنا يتضح المنهج وتستقيم السبيل ، فنحن نريد ان نخلط ما عندنا من حصيلة ثقافية حضارية بما عند هؤلاء ،ليأخذوا عنا ونأخذ عنهم ، فهم لا شك حين يأخذون يعطون .

يأخذون جوهرا ويعطونا صياغة. يأخذون حضارة ليصوروها ثقافة ، فلقد قلت ان الحضارة شكل عام والثقافة شكل خاص ، فثقافة الأمة هى حضارة عامة ، اضفت عليها طابعها الخاص فاستحالت ثقافة .

ارأيت الى اننا فى حاجة الى هذا التبادل تبادل الثقافة الأولى مع الثقافة الثانية ، لتنشأ الثقافة البيئية التى هى عصارة ما نبغى وخلاصة ما نحب ، ولينشأ الطابع المميز لنا امة بين الأمم ، ولتنشأ المقومات التى تخلق منا شعبا صلب المكسر قويا لا يذل ، ممتنعا لا يهتضم ، كما عاش فى الماضى بمقوماته يطوى امما غازية ، ما طوته امة غازية ، يعيش فى المستقبل صامدا قويا عزيزا منيعا تحميه تلك المقومات من ان يهون او ان يضعف أو ان يذل .

نعم نحن نريد هذه الاشتراكية الثقافية التى هى الاشتراكية الحضارية، نريد هذا التقريب بين الشعب على ثقافة واحدة أو حضارة واحدة . ونريد ان تكون مراكز ثقافية فى قلب كل قرية ، تكون منها منتديات تجتمع فيها ثقافتان أولى وثانية ، وتجتمع فيها حضارتان أولى وثانية ، وتخرج منها بعد هذا الاجتماع وذاك التقارب ثقافة واحدة موحدة هى ذلك الطابع الذى أشرت اليه وتلك المقومات التى نوهت بها .

لن تكون هذه المراكز الثقافية مراكز للعلم والتعليم ، والا عدنا بها الى مثل ما كانت عليه الجامعة الشعبية ، ولكنها سوف تكون مراكز لتبادل الراى وللعرض ، ندلى رأيا ونسمع رأيا ، ونعرض ما عندنا ليعرض هؤلاء الاخوان ما عندهم ، ودع الزمن بعد هذا يثبت ما يثبت وينفى ما ينفى ولنخلص بعد هذا كله بما نسميه مقومات .

وما من شك ان الناس فى ظل هذه المراكز الثقافية سوف يقرءون ولكن لا قراءة تعليم ولكن قراءة تثقيف ، وفى ظل المراكز الثقافية سوف يستمع الناس الى الفنون ولكن لا سماع تعليم ولكن سماع تثقيف ، وفى ظل تلك المراكز الثقافية سوف يشاهد الناس فنونا ولكن لا مشاهدة تعليم بل مشاهدة تثقيف .

نريد هذا المزيج قويا على يد المراكز الثقافية او ما يشبه المراكز الثقافية من قوافل متنقلة ، لا تحمل العلم ولكن تحمل الثقافة ، ولا تحمل مدرسين ولكن تحمل اخوانا يريدون أن يلقوا اخوانا ليبادلوهم الراى وليقولوا لهم وليسمعوا عنهم ، وليرى هؤلاء هؤلاء ، وهؤلاء هؤلاء ، فيأخذ نفر عن نفر وينتفع نفر بما عند نفر .

وسنرى بعد هذا ان ذاك اللقاء يحفز الى انعاش مواهب مدفونة ، ورغبات مكبوتة ، وسوف يملى الكثير ، وقد يكون أول ما يملى الوانا من التعليم تفرضها البيئة بمواهبها الظامئة ، الوانا لا نسوق اليها الناس ولكن يسوقنا اليها الناس ، الوانا تشبع ما فى نفوسهم وتكمل النقص الذى يحسون ، وتسد الفراغ الذى يجدون ، ألوانا تلقى للمريد حين يريد ولا يلزم بها غير مريد ، فتلك مهمة أخرى يقع عبئها على عاتق التعليم يضع لها المناهج ويرسم الطرق ، فهو مطالب بخلق متعلمين والثقافة مطالبة بخلق مثقفين .

هذه هى الثقافة الثانية التى حرمها الشعب فى تلك الأجيال المظلمة ، نريد أن نمكنه منها فى جيله الحاضر ، ثقافة تقصد الى محو الفوارق الحضارية او الثقافية ، نحن نريد اشتراكية حضارية ، أو اشتراكية ثقافية ، نريد تقريب الشقة بين شقى الشعب .

ونحن حين نريد لهذه الثقافة الثانية ان تعم وان تدخل القرى نريد لتلك القرى ان تظفر بحقها من حضارة ، لا نريد لتلك القرى ان تكون مدنا ولكنا نريدها صورة من المدن ، فما أبعد ما بين الحياتين ، أو قل ما أشد الخلاف بين الحياتين ، وكأنك حين تلقى الناس هنا وتلقاهم هناك تلقى أمتين وتلقى شعبين،وما على مثلهذا الخلاف الواسعتقوم حضارة امة ، ثم تقوم ثقافة أمة ، ثم تقوم المقومات الجامعة التى تحيا بها الأمة عزيزة منيعة كريمة ، نريد أن يشعر أهلونا فى القرى أن الفوارق ماتت وان المساواة سادت واننا سعينا اليهم سعى الأخ الى اخيه يعطيه مما عنده ويأخذ من عنده ، ينفعه بما يعلم وينتفع منه بما يعلم ، لتمتزج ثقافة بثقافة ، وليلقن راى عن راى ، وليتصل علم بعلم ، فتكون هذه هى المقومات التى تخلق الأمة وتبنى كيانها .

وحبذا لو شاع التعليم فى القرى شيوعه فى المدن، فمكن للثقافة ان تجد سبيلها فى يسر ، وأن تمضى فى يسر ، وأن تؤتى ثمرتها فى يسر .

فنحن اذن بهذه المراكز الثقافية احرص ما نكون على هذا المزج الواسع ، أحرص مانكون على أن نبادل القلة الكثرة الذوق والحس والشعور ، أحرص ما نكون على أن ترعى القلة توجيه الكثرة فلا يدخل عليها ما يبعدها عن نتاج القلة الذى هو خلاصة نتاج الكثرة ، أحرص ما نكون على أن ترعى القلة ما عندها فلا تزيفه ولا تقبل عليه دخيلا فتسىء الى الكثرة الآخذة عنها .

ثم اننا لن نحقق بالثقافة شيئا اذا لم نحقق بها لسانا جامعا يسلم لنا كلنا ، ولا يلتوى على نفر منا فتشيع بهذا الالتواء الفرقة ، ثم تاريخا جامعا نجتمع عليه كلنا يضمنا اليه ونحس أننا منه ، ثم مثلا وتقاليد ندين بها كلنا فنعرف اننا منها وانها منا . ثم طابعا خالصا من الشوائب نعرفه لأنفسنا فنرعاه ، ويعرفه الناس لنا فيعرفوننا به .

على هذا يجب أن تقوم الثقافة الثانية ، وبهذا يجب أن تمضى الثقافة الثانية ، فاذا الأمة بها أمة واحدة ، واذا هى بوحدتها قوة ، واذا هى بهذه القوى تملى على الزمن ، واذا الزمن فى يديها .



حول وحدة المعرفة

بقلم : الدكتور محمد كامل حسين

منذ أكثر من اربع سنوات ظهر لى كتاب صغير اسمه « وحدة المعرفة » ولم ادع انه كتاب عظيم ، ولم ادع انه كتاب فى الفلسفة ، ولم ادع يوما من الايام انى فيلسوف أو مغرم بالفلسفة . وقلت فى أكثر من موضع من الكتاب أنه ليس فيه علم جديد ولا حقائق لا يعرفها كل مشتغل بالعلوم الطبيعية . ولم يدفعنى الى كتابته رغبة فى شهرة أو مجد أو منصب ، ولكنه الالحاح الداخلى الذى يدفع كثيرين من الذين نشأوا على هذه العلوم ، والذين يؤمنون بطريقة التفكير فى العلوم ، الى تطبيق هذه الطريقة التى يحسبونها طريق الحق الوحيدة، والى توسيع تطبيقها حتى تشمل أمورا ليس من المألوف تناولها بهذه الطريقة .

ثم قامت بالامس القريب ضجة حول التشابه بينه وبين كتاب الزمان والمكان والربوبية « لصمويل الكسندر » . والمشتغلون بالعلوم لم يألفوا هذا النوع من النقد ، لان كل تفكير فيها يقوم على ما سبقه من حقائق . والعبرة عندنا بطريقة البحث وخصوبة النظريات التى تمهد السبيل لتفكير تقدمى دائم يفتح آفاقا من البحث جديدة .

وليس التفكير مقصورا على الطريقة الفلسفية ورجالها،وليس فى كتابى نزعة فلسفية ولا مصطلحات فلسفية ، وانا اعتقد أن نشأتى ومزاجى يجعلان تفكيرى مقصورا على العلوم الثابتة . بل هناك كثيرون يعتقدون أن الاسلوب الفلسفى يعوق التقدم العلمى البحت . والعلماء الذين يبحثون الان فى حمض النوكلييك على انه سر الوراثة لا يفيدون شيئا من درس سبينوزا ولكن الفلاسفة يفيدون كثيرا من درس مثل هذا البحث . والانتقال من البحوث العلمية البحتة الى التفكير العام مألوف ، ولكن الانتقال من البحوث الفلسفية الى حقائق علم الأجنة التجريبى عسير . والفلاسفة يقنعون من العلوم الثابتة باستخدامها لتوضيح نظرياتهم .

على انى رأيت ان أتولى المقارنة بين الكتابين فى جو هادىء. وسيكون البحث على ثلاث مراحل : التنبيه الى ما جاء فى كتاب « الكسندر » من حلول فلسفية لمسائل تناولها كتاب « وحدة المعرفة » ومقارنة الاسلوبين فى البحث . ثم ذكر المسائل التى وردت فى كتاب « وحدة المعرفة » ولم اعثر على حلول لها فى الكتاب الآخر . ثم تبين الفروق الدقيقة فى الجزء المتشابه من الكتابين :

١ ـ جاء فى كتاب « الكسندر » (١) عن الداروينية والقيم، بعد ذكر آراء داروين فى تنازع البقاء وبقاء الاصلح ، أن الداروينية ـ خلافا لما يظنه الكثيرون من أنها لا تهتم بالقيم ـ تهتم بها ، وأن الاختيار الطبيعى يتفق والقيم ، وأن التنافس وسيلة لتفوق الاصلح على غير الصالح . وبذلك يخلق القيمة برفضه غير الصالح .

هذا تعليق فلسفى محض على التطور الداروينى . ولايخطر بحال على فكر البيولوجيين الذين يعينهم اولا وآخرا الطريقة التى يتم بها التطور .

واليكم ما جاء فى وحدة المعرفة عن التطور (٢) :

« على أن البيولوجيين لم يضلوا فى شىء ضلالهم فى نظرياتهم عن التطور ، رغما عما فى هذه النظريات من حقائق ، من ذلك أنهم حسبوا التطور عملية زمنية ، وظنوا أن أبسط الكائنات اقدمها ، وأن أرقاها أحدثها ظهورا .. وقد بينا خطأ ذلك من قبل . وظنوا انها تقوم على تغيرات عرضية تثبت صلاحيتها فتعيش ، وينقض ذلك بشكل واضح تطور العين ، فان دقة تركيبها تجعلها غير قابلة للتغيرات العرضية دون أن تفقد خاصيتها الاولى وهى الابصار . فتطور العين لا يمكن أن يكون نتيجة لتغيرات طارئة ثبتت صلاحيتها فاستمرت بالوراثة . وقد تغلبوا على هذه الصعوبة بقولهم ان التغيرات تحدث دائما فى اتجاه مفيد للكائنات ... وسنعود الى ذلك فيما بعد .

وقالوا فى التطور انه نتيجة لتنازع البقاء وبقاء الاصلح . وهى نظرية عليها طابع الحياة الانجليزية فى القرن التاسع عشر ، ولا تصلح تفسيرا لوجود الانواع وتنظيم الكائنات .

وقالوا ان الحيوانات تغير لونها اتقاء لهجوم أعدائها عليها . ثم ثبت أن هؤلاء الأعداء لايدركون الألوان (٣) ، وأكثر صيدها بالليل . والحيوانات التى تغير لونها ان كانت تفعل ذلك لمقاومة أعدائها ، فما بال جيرانها التى لا يتغير لونها لم تنقرض.

---

(١) جزء ثانى ، صفحة ٣٠٩ .

(٢) صفحة ١١٣ .

(٣) ثبت أن الثور لا يميز اللون الاحمر كما كان يعتقد الناس

ولو كان عامل التطور هو هذا الذي يقولون به ، لـكانت الحياة اليوم نوعا واحدا راقيا كاملا متقلبا على ما عداه .. كل ما يدل عليه التطور هو أن هناك تصاعدا في التعقيد يتبعه كمال في التركيب وتوافق أتم بين الكائن الحي وبيئته .. كان على الكائنات الحية أن تتحسس طريقها الى مطابقة حاجاتها وظروف حياتها . مثل ذلك كمن يفرض أن الحجر الذي يخضع للجاذبية فيسقط يتحسس اتجاهات مختلفة حتى يتبين الاتجاه الرأسي فيسقط فيه . ألا يمكن أن تكون قوانين الحياة مثل قانون الجاذبية تسير بمقتضاه الكائنات الحية دون أن نفرض أنها تتلمس طرقا مختلفة ثم تنتهي الى ما انتهت اليه » .

أليس هذا مثلا واضحا جدا على اختلاف بحث الكتابين موضوعا واحدا : الفلسفة تعنى بالمغزى والقيم . والبيولوجيا تعنى بوسيلة التطور و (الميكانيزم) التي يتم بها .

٢ — تحدث كتاب الكسندر عن الجمال حديثا طويلا ، ومما جاء فيه (١) :

« Perhaps the simplest way to understand beauty is to contrast the beautiful object on the one hand with a percept and on the other with an illusion. As contrasted with the percept the beautiful is illusory but it differs from the illusion in that it is not erroneous. »

هذا بالطبع فلسفة خالصة . والحديث عن الجمال له وجوه عدة تناولها الناس من قديم الزمان . واليك ما جاء في كتاب « وحدة المعرفة » عن الجمال لتتبين الفرض المحدود جـدا لبحوث هذا الكتاب :

« على أن الأمر في ذلك (الحب والكره واعجابنا بالجمال وتقديرنا له وحبنا اياه) قد يسير على النحو الآتي : يحدث حولنا أمر تدركه حواسنا سمعا أو بصرا أو شما أو لمسا أو ذوقا . فاذا كان هذا الامر منظما ، وصادف نظامه توافقا في نظام الاعضاء الخاصة به ، كالعين أو الاذن الداخلية ، فان ذلك يحدث فيها حركة منظمة . وتنتقل هذه الحركة المنظمـة الى المخ ، فتجد فيه مسالك الكترونية خلقيـة أو مكتسبة ، فاذا صادف أن نظام هذه المؤثرات اتفق مع نظام هذه المسالك التي في المخ ، تم تسجيل هذا المؤثر على نحو منظم دون أن يصطدم بعقبات أو مسالك مغلقة تضطرب عندها هذه الموجات .. عند ذلك يحدث لنا السرور ، وتنشأ الرغبة في تكرار هذا الاحساس وتنشأ عندنا عاطفة الحب لهذا الذي كان السبب في هـذا الاهتزاز المنظم الذي يسير في مسالك مهيأة له ... »

« هذا تفسير محتمل للاصل المادي للحب والجمال . ويرى من هذا أن النظام هو أساس معرفتنا للجمال . وليس أدل على أن هذا النظام هو أصل سرورنا بالجمال من الموسـيقى . فلو أن النغم لم يكن منظما ، ولو أنه وقع على الاذن داخليـة لم تنتظم أوتارها انتظاما يوافق النغم ، ولو أن الموجـات الصاعدة الى المخ لم تصادف طريقا الكترونيا معبدا اما خلقيا واما بالمرانة والتلقين ، لما كان لنا من ذلك سرور . وكل هـذه الفروض واضحة جدا في سرورنا بالموسيقى . فالنغم غيـر المنظم لا يمكن أن يكون مصدر سرور . والنغم الجميل عند الكثيرين قد لا يدرك جماله من لا تكون أوتار أذنه مهيأة لذلك . والتهذيب والمرانة ضروريان لتقدير الانواع المختلفة للموسيقى. ومن تهيأت مسالك مخه لنظام معين لا يرى في النظـام الآخر جمالا .. »

هذا مثل آخر من الفرق العظيم بين الفلسفة العالية للجمال كما هي في كثير جدا مما كتب عن الجمال وبين الفرض المتواضع الذي قصد اليه كتـاب « وحـدة المعرفة » . وهو جعـل الجمال والحب عملية فسيولوجية مخية اليكترونية .

٣ — حديث ألكسندر عن الخير والشر والاخلاق حـديث طويل بطبيعة الحال ، فهو كتاب فلسفة لا يمكن أن يغفـل ذلك . وهذا بعض قوله في هذا الباب :

« Morality differs from science or knowledge in the proper sense in that morality is practical and science speculative from this fundamental difference all the other aspects of their difference follow... Morality arises out of our human affections and desires which we seek to satisfy... In willing the realisation of these desires we come into partnership with others partly by way of co-operation or by rivalry... »

هذه هي الطريقة الفلسفية الاجتماعية في تناول الاخلاق . وهو موضوع شغل العالم منذ القدم . ولم يتعرض كتـاب « وحدة المعرفة » الا الى امكان تفسير الاخلاق تفسيرا يتسق مع الفسيولوجيا الاليكترونية للمخ ، فيقول (١) :

« ويجب علينا أن نقدر أن وظيفة المخ ليست مقصورة على اتجاه واحد من الخارج الى الحواس الى الاعصاب الى خـلايا الجهاز العصبي الرئيسي ، ليس هذا النظام الذي شرحناه آنفا هو وحده الذي يوجد في المخ ، وليست وظيفته الوحيدة أن يستقبل ويختزن ، بل ان له حياة داخلية ، وهو فرق كبيـر بين أي جهاز اليكتروني صناعي مهما عظم والمخ الانساني . ذلك أن تفاعلات الحياة في الخلايا تخلق تيارات تسلك المسالك التي مهدتها لها الطبيعة أولا والتي مهدتها لها العوامل الخارجيـة ثانيا . ثم هي تغير من هذه المسالك أيضا على قوتها أوضعفها وعلى قدر توافقها مع المسالك الداخلية التي يحدثها وجـود الحياة في خلايا المخ .. هذه التفاعلات الجديدة تكون الارادة والتفكير ، وهي من عمل حياة الخلايا نفسها ، وهي تتـأثر بالمسالك القديمة وتؤثر بدورها فيها ..

« بين التفاعلات الناشئة عن روافد المخ وبين التفاعلات الناشئة عن المخ نفسه ، تنشأ تفاعلات في اتجاه مضـاد يخرج من المخ الى أعضاء الحركة والعمل . وهذه التفاعلات الصادرة ، مثل الواردة ، تسلك مسالك خلقية أو مكتسبة ، وكثيرا ما تكـون الانفعالات الواردة هي التي تحدد طريق الانفعالات الصادرة . على كل حال ينشأ تيار جديد يحدد أعمال الانسان .. هذه الأعمال يجب أن تكون منظمة ، وأن تتبع المسالك الاليكترونية المهيأة لها دون أن اصطدام أو توقف أو قسر . مثل هذه الاعمال يستريح اليها الانسان ويطمئن اليهـا ، كما كان يسره من قبل أن يتبع التيار الوارد الى المخ مسالك مهيأة منظمة . هذه الاعمال التي تكون منظمة في أصلها، والتي تسلك مسالك موائمة، والتي يستريح اليها الانسان ، هي الفضائل ..

« وسنجد أن أكثر الفضائل تدل عليها أعمال مصـدرها الفكري منظم . فالصدق نظام والكذب فوضى ، والامانة نظام والخيانة فوضى ، والشجاعة نظام والرعب فوضى .. الى غير ذلك من الامثلة العديدة . فاذا تعلقت ارادة الشخص بعمـل يبدأ في خلايا مخه منظما ، ويسير في مسالك منظمة ، ويؤدي الى عمل منظم ، فهذا هو الخلق الجميل »

ليس في هذا القول عن الاخلاق فلسفة أبدا ، بل هـو حديث فسيولوجي بحت على نحو ما نشأ عن معلومات تتعلق بأثر الاليكترونيات في وظيفة المخ .

وهناك أمور أخرى في كتاب الكسندر لم يكن له أن يتناولها الا من الناحية الفلسفـية الخالصة ، وهي أبعد ما تـكون عن

(١) جزء ثان ، صفحة ٢٨٧

(١) صفحة ١٤٥ .

تناول كتاب « وحدة المعرفة » لها ، اذ أنه لا يطمع فى غاية أكثر من رد المعنويات الى حل محتمل أساسه فسيولوجيا الخ .

***

البحث الثانى فى مقارنة الكتابين ، هو ذكر ما جاء فى كتاب « وحدة المعرفة » من امور لم أجد لها ذكرا فى كتاب الكسندر على قدر علمى به ...

١ ـ كان من الطبيعى لمن يبحث فى وحدة المعرفة ، أن يبحث أولا فى أسباب تفرق أجزائها وفى العوامل التى دعت الى انفصال اجزائها الكبرى انفصالا يكاد يكون تاما . وهذا ما يقوله الكتاب (١) :

« وكان جديرا بالمعرفة الانسانية أن تكون ثابتة مستقرة منظمة ما دام النظام الكونى أزليا ثابتا مستقرا منظما . ولكنها فى الواقع مضطربة مفككة ، وفيها شوائب كثيرة ليس أصلها خلافا بين النظامين . وانما أصل هذا الاضطراب أنه لم يقدر للعقل ، حين اخذ نفسه بالبحث فى أسرار هذا العالم ، أن يبدأ حيث يجب البدء . ولم يقدر لعلمه أن ينمو نموا طبيعيا ، ولم يقدر له أن يلم باشتات هذا العلم فيراه جملة واحدة . هذه عيوب ثلاثة لم يكن منها مناص ، قضى بها تاريخ التفكير .

ومن أوضح الامور أن الترتيب الطبيعى للقوانين الكونية يبدأ بأبسطها واعمها وادناها . وسنحدد معنى ذلك فيما بعد ... الخ »

« هذا النوع من المعرفة (٢) يبدأ باواخر الأمور . وجل اعتماده يقوم على المنطق والمعقول ، ونسى الفلاسفة الاقدمون ـ أو لم يكن لهم أن يعلموا ـ أن صحة المذهب والعلم بغاية الامور لا يؤديان الى العلم بما هو واقع فعلا . مثل ذلك مثل مسالة حسابية تنتهى الى عدد بعينه ، وليكن ٧٥ مثلا أيستطيع عالم بالحساب ان يعرف هذه المسألة على وجه التحقيق لمجرد علمه بغايتها وبقواعد الحساب الصحيحة ؟ »

٢ ـ « مثل المعرفة الانسانية وتاريخ نشاتها ونموها وتفكك اجزائها ، مثل ثلاثة رجال على حافة بحيرة فى وسطها شجرة باسقة يغطيها الماء »

ولا أريد ان أنقل القطعة كلها ، فهى طويلة فليرجع اليها من يعنيه هذا التشبيه ، ولا أعرف ان كان فى الامثلة المتعلقة بتاريخ المعرفة مثل هذا المثل .

٣ ـ نظرية الهرم المقلوب وضعا للمعرفة حتى العهد القريب جدا ، » لذلك بقيت المعرفة دهرا طويلا كالهرم المقلوب ، يرتكز على علم ضيق بالماديات وعلم مفكك بالبيولوجيات ، واعلاه علوم الاجتماع والفلسفة نامية زاهرة ..

« .. انه قد حان الوقت الذى نستطيع فيه أن نغير من وضع هذا الهرم المقلوب فنجعل المعرفة هرما قائما على أساس الطبيعيات . وهى أساس عريض ثابت قائم على البرهان والتجربة . فيه تكون القضايا عامة غير قابلة للاستثناء ، وفيه يكون الواقع والمعقول شيئا واحدا لا يقبل الخلاف .. »

٤ ـ كتبت مئات الآلاف من المجلدات عن العقل من الناحية الفلسفية . ولكن كتاب « وحدة المعرفة » ـ وهو يجتهد ان يقصر كلامه على فكرة الوحدة ـ تناول العقل من حيث هو جهاز التفكير ، أو ترمومتره . لم يبحث فى كنهه ، وانما بحث صفاته التى تتعلق بالمعرفة فيقول (٣) :

(١) صفحة ٢
(٢) صفحة ٤
(٣) صفحة ١١ .

« ولا نزاع فى أن من يستخدم جهازا يجب أن يعلم صفاته وخصائصه وان جهل كنهه وطبيعته .. العقل لا يطيق الفوضى ولا يحتمل الفراغ ، ولا غنى له عن تجسيم المعنويات .. وهو باب طويل لا أرى تفصيله فى مقالة كهذه .

٥ ـ تقسيم مذاهب التفكير الى خرافية علمية ، والى دينية فلسفية ... وفيه شرح لخصائص كل مذهب . وقد تكون هذه البحوث من الناحية الفلسفية غير مقبولة . ولكنها تفكير له ما يبرره ، ولو خرج على ما تتناوله الفلسفة عادة ، حين تتحدث عن التفكير .

٦ ـ العلة الغائية ، فى كتاب « وحدة المعرفة » حملة على العلة الغائية ، ولعلها أيضا من المسائل التى تناولها الفلاسفة فى كل عصر . والذى دفعنى الى انكارها هو فى الواقع علم التشريح . فقد كنا دائما نسمع تعليلات للظواهر التشريحية تقوم على تهيئة العضو لوظيفته ، ثم ظهر أن هذه التعليلات كلها سطحية ، وان الاصل فيها التطورات التى يدرسها علم الاجنة وعلم التشريح المقارن . أما الفلاسفة فلست أدرى هل لايزال فيهم من يؤمن بها ، ولن يدهشنى ذلك . ولكن كل نظرية كتاب « وحدة المعرفة » هو أنه اذا كانت العلة الغائية مرفوضة فى التشريح فعلا ، فاغلب الظن أنها ليست صحيحة فيما هو فوق ذلك .

٧ ـ ويطول بنا الحديث اذا حاولت أن استقصى المسائل التى لا نزاع فى أصالة تفكيرنا فيها . ولكنى أسوق من ذلك رفضنا أن يكون تنازع البقاء وبقاء الاصلح والاختيار الطبيعى ، هو السبب فى التطور ، لان ذلك لا يفسر بحال من الاحوال التشابه بين دم الانسان ودم القرد فى تجربة لا علاقة لها بهذه المسائل يتبين منها أن العلاقة بين دم الانسان ودم القرد خاصية عميقة جدا (١) .

٨ ـ « ولا شك أننا اذا استطعنا أن نكشف قوانين اتحاد الخلايا ، كما كشفت قوانين اتحاد الذرات ، فان علمنا بالحياة سيصبح واضحا منظما كما هى الحال فى علم الكيمياء .

٩ ـ « (٢) على أن أكبر ما فى هذا النظام من صعوبة هو هذه الفجوات الكبرى التى نراها فيه . والفجوات تكون فى علمنا بما هو موجود ، وهذا يسهل تلافيه عاجلا او آجلا ، وتكون فى الكون نفسه . فليس على المخلوقات أن تشمل جميع الاحتمالات التى يستطيعها هذا النظام . وقد ظهرت هذه الفجوات بشكل واضح جدا فى الموجات الاثيرية . هذه الموجات لها سرعة ثابتة ونسبة ثابتة بين طولها وذبذبتها ، واختلفت فيما عدا ذلك . ولم توجد اطوالها كلها فى الطبيعة ، وكثير منها لم يظهر الا على يد الانسان . ولكن ما لم يخلق منها فى الطبيعة لايختلف فى نظامه عما خلق . كذلك الفجوات الموجودة فى النظام الحيوى والانسانى ، بعضها طبيعى ، اذ لم تخلق كل الكائنات التى يحتملها النظام الحيوى . ومع ذلك فان هذه الفجوات لاتحجب النظام العام للحياة . والبحث عن الحلقات المفقودة كان بحثا عبثا ، لان الباحثين عنها لم يدركوا حقيقة أمر الفجوات . والفجوات التى تقوم بين الاجزاء الثلاثة للمعرفة ، وهى المادة والحياة والانسان ، من أصعب الامور فهما . ولكنها ضاقت الى الحد الذى نستطيع معه أن ننتقل من نظام الى نظام دون مشقة كبيرة على العقل . وسنعود الى البحث فى الفجوات عند الانتقال من الحديث عن طبقة الى الحديث عن طبقة اخرى ، فان فهمها أصل من أصول البحث فى وحدة المعرفة .

(١) صفحة ١٢٩ .
(٢) صفحة ٨٩ .

ولعل في هذا ما يكفي لبيان أصالة أكثر البحوث المذكورة في الكتاب من حيث علاقتها بوحدة المعرفة ، لا من حيث هي بحوث فلسفية عامة .

***

ولنبحث الآن في الجزء المتشابه من الكتابين . واني أعتذر عن جهلي بصمويل اسكندر ، لأني لست فيلسوفا ولا مؤرخ فلسفة ، ولم أكن أحاول أن أكتب كتابا في الفلسفة .

على أني لا أدري لم حدد الناقدون كتاب الكسندر بالذات ، وعندهم كتب أخرى تتناول الموضوعات نفسها بطريقة مماثلة تماما لكتابه . ومنها كتاب اعرفه وتأثرت به ، وهو كتاب اوسبنسكي Tertium Organon فليست دعواي أني لم أعرف الكسندر ناشئة عن الرغبة في دعوى الابتكار ، ولكنها الواقع . وبهذه المناسبة أقول أن موضوعات اوسبنسكي وموضوعات الكسندر متشابهة الى أقصى حد . ولم يقل أحد أن اوسبنسكي نقل عن الكسندر ، لأن هذا النوع من النقد في مثل هذا المجال لا يقام له وزن . والخبراء لا شك يقدرون ما بين الكتابين من فروق دقيقة .

وما شأن هذا كله وانا أعترف في كل موضع من الكتاب انه ليس فيه معلومات جديدة ، ولا حقيقة واحدة جديدة ، وأن الغرض منه بسيط جدا هو (تفنيطة) جديدة للمعلومات المعروفة جدا بجعل نظامها أوضح . وهل يسأل الانسان في هذا العصر من أين أتي بمعلوماته عن الذرة والاليكترونيات والتطور ..

وأكبر التشابه بين هذين الجزءين من الكتابين هو هيرارشية القوانين .. وهي كلمة يتعلمها البيولوجيون من أول يوم في دراساتهم الاولى ، ولا يفتأون يسمعون عن الحيوانات العليا والدنيا ، وازدياد التعقيد عند الصعود الى أعلى وبساطة الدنيا . وآخر كتاب رأيته اسمه من « السمك الى الفلاسفة » وفيه هذا التطور التصاعدي الذي لم يعد أحد يشك فيه . ولسنا في حاجة الى أخذه من مصدر بعينه ، والعبرة بالعلاقة بين القوانين وطبقاتها .

وكتاب الكسندر مثل كتاب اوسبنسكي وعشرات غيره كتبت في العقد الثالث من هذا القرن حين كان الحديث كله عن النسبية والزمن والمكان ، وكانت هذه النظريات ملء الأذهان وكان المفكرون كلهم يسمعون أن يردوا اليها كل التفكير .

ثم تقدم العلم بالذرات والاليكترونيات مما لم يكن يعرفه الناس معرفة دقيقة في تلك الايام . وهذا أحدث ثورة فكرية عارمة ، وأخذ الناس يردون التفكير الى الذرات والاليكترونيات . والنظم الفلسفية القائمة على الزمان والمكان عليها أن تفيد من هذه الكشوفات الجديدة ، وهو ما فعلته في كتاب « وحدة المعرفة » على نطاق ضيق جدا مقصور على اظهار الوحدة ، وكتابي لم يكن ليكتب قبل تفجير الذرة ونمو علم الاليكترونيات الى حد الفرض بأن عمل المخ عمل اليكتروني .

والاستاذ الكسندر يبدي حذرا شديدا في حديثه عن الذرة والموجات الكهربية وعلاقاتها بالحركة . ويقول أن تحقيق ذلك للعالم الطبيعي لا الى الفيلسوف ، وكان علم الذرة اذ ذاك في أول عهده ، ولم تكن حقائقها ثابتة كما هي اليوم .

ومما يدل على أن الفـروق الدقيقـة في هذه البحوث تبين الفروق بين المذاهب ، أسوق هنا قول الكسندر (١) :

Whether that is to say, nature or Space-Time did not try various complexes of simple motions and out of the chaos of motion preserve certain types. The ground which justifies us in asking this question is that the beginnings of things present phenomena analogous to those of life, for instance in the «organisation» of the atoms...

هذه الفقرة مناقضة تمام المناقضة لمذهب كتاب « وحدة المعرفة » ، ولكل ما يقول به الطبيعيون اليوم . وهي قـول فيلسوف يرى أن قوانين الحياة لها ما يشبهها في نظام الذرة التي جعل لها عضوية . ومذهبنا في هذا أن ذلك مخـالف للنظام الكوني الذي لا يطبق قانونا أعلى على نظام قانون أدنى . والنظام في الذرة ليس فيه الاختيار الطبيعي الموجود في الحياة ، بل فيه حتمية التركيب المتوقفة على توافق رياضي في مكونات الذرة والجزيء .

ولم تكن الاليكترونيات في كتابي الكسندر واوسبنسكي بلغت ما بلغته اليوم . والواقع أن أول تفكيري في وحدة المعرفة جاء من حديث الناس عن الذاكرة في المخ أنها تشبه التسجيل الاليكتروني . وسنحت لي خاطرة أن هذا يحل عقدة المعنويات اذ يصبح فسيولوجيا . وكتاب وحدة المعرفة ليس بحثا فلسفيا ، ولكنه فكرة برقت لي تتبعتها بمعلومات كلها مستقاة من أصولها العلمية ليس لي فيها الا التنظيم .

والذي فهمته من كتاب الكسندر أن الرجل ، وهو فيلسوف ، يجعل العلاقة بين القانون الأعلى والقانون الأدنى أن الأول يستمتع بالثاني ، والثاني يتأمل الأول Enjoyment and Contemplate وهذا لب فلسفته في هيرارشية القوانين . والظاهر من مقدمته أنه لقي صعوبة في اقناع الناس بهاتين الكلمتين . ولكنه أصر عليهما ودافع عنهما . وهو لم ينسب الى نفسـه اكتشافه الهيرارشية (ومن يستطيع أن يدعي ذلك) ، وانما نسب الى نفسه هذا الاستمتاع والتأمل .

ولا أحاول بالطبع أن أبدي رأيا في هذا ، لأنه خارج عن نطاق التفكير الذي يعنيني . انما عنيت بشيء واحد هو معرفة الأول للثاني ، والثاني للأول . وقسمت المعرفة هنا قسمين : علم بالوجود ، وعلم بالصفات . وضربت لذلك مثلا أعتقد أنه واضح (١) . أن القانون الأدنى يعرف وجود الأعلى . والأعلى يستطيع أن يعرف كل شيء عن الأدنى . فموضوع الحـديث معرفة كل بالآخر . وهو شيء غير الاستمتاع والتأمل .

ثم اني أعتقد أن الفلاسفة — والكسندر فيلسوف — قد لا يقبلون ما فرضته من أن القوانين والأشياء شيء واحد .

وهيرارشية القوانين قديمة معروفة ، ولما زادت المعلومات العلمية الى الحد الذي بلغته في عصرنا ، أصبح من الممكن أن تشمل المعرفة كلها . وكانت الى عهد الاستاذ الكسندر ينقصها العلم الثابت بكل خواص الذرة والعلم المبدئي بالاليكترونيات فكان من المستحيل توحيد المعرفة اذ ذاك .

ويذكرني ذلك بكتاب في فسيولوجيا التنفس قبل اكتشاف الاوكسجين وصل فيه المؤلف الى أن الدم يذهب الى الرئة فيأخذ منها شيئا ويعطيها شيئا . وهو قول حق كقول الكسندر وغيره ، ولكنه لا يثبت حتى نعرف واقع الأمر من بحوث علمية ثابتة .

ومن الفروق بين الكتابين في هذين الجزءين المتشابهين بالطبع ، فكرة القلق الذي يعتري الأشياء عند تعقيدها . وهو تصور

(١) صفحة ٥٥ ، جزء ٢ .

(١) صفحة ٨٠ .

ذرى محض ، لم يكن معروفا على وجه الدقة فى العقد الثالث من هذا القرن . والقلق من العوامل التى تفرق الجزىء الحى من الجزىء الادنى ، وتفصل الحياة الانسانية عن الحياة الحيوانية . ولا اعرف ان القلق فى التركيب كان معروفا أيام الكسندر واوسبنسكى .

وخلاصة القول ان فكرة التشابه تنشأ أكثر ما تنشأ حينما يعنى الباحث بدرس المؤلفين اكثر من عنايته بدرس الاشياء نفسها . ولا داعى لفرض النقل ، ولو كان حقا فلا ضير فى ذلك ، لأن النظام الذى وضعته اوضح واشمل وأبعد مدى وأكثر خصبا من النظام الآخر ، بل لم يكن من المستطاع وضع النظام الاخير قبل أربعين سنة تم فيها من التقدم العلمي ماهو واضح جدا ، والذى من شأنه ان قلل من اهمية الزمان والمكان من حيث أنهما اصل المادة والحركة . وهو قول الفلاسفة كلهم فى ذلك العهد من التفكير العلمى .

ولعل الذى أثار مسألة التشابه هو باب الربوبية فى كل من الكتابين . والتشابه حتمى ، لأن الربوبية هى آخر كل هيرارشية مهما تكن تفاصيلها مختلفة . وحتى فى هذا الباب تناول الكسندر الربوبية من الجهة الفلسفية ، وقارن بين التصورات المختلفة للربوبية ، وانها جملة الزمان والمكان الى آخر بحوثه فى هذا الباب .

أما كتاب « وحدة المعرفة » فقصر فى الواقع الربوبية على أن رب أى شىء هو القوة التى تتحكم فيه قضاء وقدرا تحكما لا يفهم له هذا الشىء « المربوب » حكمة . وان هذا الشىء لا يعرف عن ربه الا وجوده دون صفاته . ولانزاع ان النظرتين مختلفتان اختلاف الهيرارشية الموصوفة فى كل من المذهبين وان كان التشابه فى ظاهر الامور واضحا .

والتدقيق فى الهيرارشيتين هو الذى يبين الفروق ، وهى دقيقة الى حد كبير .

والعلاقة بين الهيرارشية القائمة على الذرة والاليكترونات (كما فى وحدة المعرفة وغيره) ، والهيرارشية القائمة على النسبية (مثل الكسندر وأوسبنسكى وغيرهما) هى بالضبط العلاقة بين النسبية والجاذبية . فالنسبية تشمل الجاذبية ، وهى أثبت أصولا وابعد مدى واكمل وأوضح فى علاقاتها من الجاذبية . هذا بصرف النظر عن المؤلفين والمفكرين فى كل من الهيرارشيتين .

اما ان الهيرارشية القائمة على بحوث الذرة اثبت اصولا من القائمة على الزمان والمكان والنسبية ، فامر واضح . فالمادة عند النسبيين نقطة فى مركب زمنى مكانى . وهو تصور فكرى كان مقبولا قبل أن تفجر الذرة . اما اليوم فاصول المادة أقرب الى الحقيقة ، ويمكن حسابها وتحديد تفاعلاتها بما لا يمكن اذا كان أصل الكون زمانا ومكانا وحركة .

واما انها أبعد مدى فذلك يرجع الى دخول علم الاليكترونيات وهو يمتد بالبحوث الطبيعية الى جل ــ ان لم يكن كل ــ اعمال العقل . والاصل العصبى للعقل مذكور فى كتاب الكسندر وهو يعلق عليه تعليقا طويلا . وهو موضوع قديم جدا ، وهو يرجح ويثبت هذه النظرية . ولكن الهيرارشية الاولى لاتستطيع ان تقبل ذلك دون وجود فكرة معقولة عن الـ « ميكانيزم » التى يمكن أن يتم بها هذا الفرض . ولولا العلم بالتسجيل الاليكترونى ما امكن أن يصبح هذا الفرض مقبولا علميا .

والاستاذ الكسندر جعل الهيرارشية بين المادة والحياة والعقل . ولكن الهيرارشية التى تقوم على بحوث الذرة والاليكترونات أوجدت هيرارشية داخل المادة تمثل العلاقات بين ما تحت الذرة والذرة والجزىء . ونشأ عن هذا فرق أعده جوهريا جدا بين الهيرارشيتين . فهيرارشية « وحدة المعرفة » تحدد العلاقات بين ما هو أعلى وما هو أدنى فى ميدان المادة الخاضع للتجربة والبرهان العلمى ، ولذلك نراها تعنى بأن الخاصية الهامة بين الجزيئات المتناهية فى الصغر والتى يتكون منها الكون ، خاصيتها الكبرى أن يتحد بعضها مع بعض على نظام ثابت . ومن هذه الهيرارشية نفهم تكافؤ الذرات وحقيقة التعقيد . ونظرية القلق ، واثبات ذلك فى هذه الطبقة المادية، يجعل هذه الفروض أثبت من هذه الفروض نفسها اذا قامت على بحوث فلسفية .

والعلاقة بين الطبقات عند الكسندر قامت فى ذهنه من غير شك عند تأمله العقل والحياة، فهى التى تسمح بكلمتى الاستمتاع والتأمل ، ثم امتد بها الى أسفل . وهذا عمل الفلاسفة . وهذا اكبر ما يفرق تصورات الهيرارشيتين . والذى يبحث فى الذرات وعلاقاتها بغيرها وقوانين الكيميا ، لا يخطر بباله ان يذكر الاستمتاع والتأمل ، وانما يخطر له التعقيد والقلق ، ويمتد بهما الى أعلى .

فالهيرارشيتان ، وهما يتعلقان بموضوع واحد ، لابد أن تكونا متشابهتين ، ولكنهما فى اتجاهين مختلفين تماما : احداهما تصوارتها عليا تنسحب الى ما تحتها ، والاخرى (كما فى وحدة المعرفة) تصوراتها دنيا تنسحب الى أعلى . وفى اعتقادى أن هذا هو الاتجاه الحق ، لان هذا هو الترتيب الطبيعى للكون ، وهو بذلك الترتيب الطبيعى للمعرفة .

والنسبية عمل عظيم جدا بهر الناس منذ نصف قرن . وقضى اينشتين بقية عمره يحاول أن يجد معادلة كمعادلة النسبية الشهيرة توفق بين الزمان والمكان وبين الموجات الاليكترومغطسية وكان يعتقد أن ذلك يكون مفتاح سر الكون ، ولم يستطع ذلك . وجاءت بحوث الذرة فغيرت اهتمام الطبيعيين واصبحت معادلة النسبية حلا لعلاقات الاشياء المتناهية فى الصغر والمتناهية فى الكبر .

ولكن كثيرا من المفكرين حمل نظرية النسبية فلسفيا فوق ما تحتمله فى الواقع ، كما حمل الاجتماعيون نظرية دارون فى تنازع البقاء وبقاء الاصلح فوق ما تحتمله .. وكان هذا منشا خلاف كثير .

ثم ان هيرارشية النسبية اقل خصبا من هيرارشية الذرات والاليكترونات ، لأنها هيرارشية مغلقة تفسر ما يتعلق بها . وهى فى يد الفلاسفة تحل مشاكلهم الفلسفية . ولكن الفلسفة الاخرى فلسفة مفتوحة تبدأ من أصل ثابت ولا حد لارتفاعها . والفرق بينهما هو الفرق بين الفلسفة والعلم . وقد شرحت ذلك شرحا وافيا (وشرحه كثيرون جدا غيرى من قبل) فى كتاب « وحدة المعرفة » . وهذا هو خلاصة الفرق بين الكتابين : احدهما مذهبه علمى ، والآخر مذهبه فلسفى .

هذه فروق دقيقة بين الهيرارشيتين التى ظن المطلعون عليهما سطحيا انهما متشابهتان جدا .

ومثل هذا البحث اجدى فى اظهار الحقيقة وتقدم الفكر من البحث فى دعوى النقل .

ثم أليس خيرا من ذلك كله ان ندع كتاب « وحدة المعرفة » ومؤلفه ــ فليس هو آخر كلمة فى الموضوع ــ وأن يتفضل أحد مفكرينا فيبدى لنا رأيا أصيلا فى المعرفة وهل يمكن توحيدها . وهل يكون ذلك عن طريق النسبية كما فعل الكسندر أم عن طريق الذرة والالكترونيات كما حاولت أن افعل ، أم عن طريق ثالثة يكشفها لنا . ويكون له من الامة جمعاء خير الثناء .





بقلم : عبد المنعم الحفني

افتتح فى ٢٠ من الشهر الماضى (ديسمبر ١٩٦٢) مسرح الجيب التابع للمؤسسة المصرية العامة لفنون المسرح والموسيقى .. وافتتاح هذا المسرح التجريبى يعتبر حدثا ثقافيا هاما، ويضيف جهازا جديدا الى أجهزة الثقافة الجادة فى بلادنا ... و « المجلة » وهى ترحب بهـذا الجهاز الجديد يسرها أن يتخذ ترحيبها شكل بحثين جادين عن دور المسرح التجريبى ونشـاته ، وعن مسرح صمويل بيكيت الذى يفتتح مسرح الجيب عمله بمسرحيته « لعبة النهاية » .

كانت نشأة المسرح الأوروبى موائمـة لزيادة الرفاهية بين الطبقة الأرستقراطية واستكمالا لأبهـة قصورها ٠٠ وكانت هذه النشـأة فى قليل من الأحيان صادرة عن حب حقيقى لهـذا الفن الرفيع : فن المسرح ٠

غير أن الحب الحقيقى للمسرح والنشأة الأولى له ــ التى تطورت تطورها الطبيعى عن أصالة ــ كانا فى بلاد الاغريق ٠

ومما نلحظه أيضا أن المسرح تحول ابتـداء من القرن الثالث عشر الى عملية تجارية يعتد فيهـا بحساب المكسب والخسارة ٠ واتخذت هذه الصورة شكلا سافرا منظما فى القرن الرابع عشر ٠ واستمرت هذه الصفة لاصقة بالمسرح تؤثر فيه انتاجا وحرفية حتى يومنا هذا ٠ وعندما أدخل الفن المسرحى فى بلدنا خلال القرن التاسع عشر جرى عليه ما جرى على غيره من فنون المسرح فى بلدان أوروبا وأمريكا ٠

ويخضع المسرح كمنظمة تجارية رأسمالية لقوانين المنظمات الرأسمالية من زهد فى تغيير رأس المال الثابت وهو المنشأة المسرحية من مبان وآلات وأثاث وقطع غيار ــ الى عزوف عن المغـامرة بعرض المستحدث أو الجديد من مذاهب فى الـكتابة أو الاخراج ٠ وهو كرأسمال جار لايبحث عن التجارب المسرحية الجديدة ويؤثر فى الكتابة للمسرح ويقدر المسرح كعائد ربح ومن ثم فهو يقـدر كل روايـة مسرحية من خلال شباك التذاكر ٠

لهذا السبب وجدنا الحكومات تتدخل فى كثير من الأحيان لرعاية المسرح وحمـايته من نزوات رأس المال : اما برعاية وحماية كاملتين كما هو الحال فى الفرق القومية مثل المسرح القومى عندنا واما ببعض الرعاية والحماية فى شكل اعانات دورية ٠

غير أن ما يسرى على التجربة المسرحية فى اتصالها برأس المال قد يسرى كذلك على التجربة المسرحية فى

اتصالها بالدولة فالدولة بوصفها راعية الآداب العامة وصاحبة رأس المال قد ترىعدم الدخول فيمغامرات لاتجد من ورائها كبير فائدة فى تقديرها ٠وقدتتبنى كاتبا أو رواية لا لسبب سوى أن هذه الرواية أو ذاك الكاتب يعكس رأيها ويعبر عن سياستها ٠ ومن ثم أحس ذوو الرأى والمهتمون بالمسرح بحاجتهم الماسة الى انشاء نوع من المسارح يعرضون فيه ما يرفضه أصحاب دور المسارح من أهل التجارة ورأس المال ومالا ترضى عنه الدولة ومايحسون هم أنفسهم قبله بأنه تجربة مسرحية جديدة يجب أن تعمم ويأخذ بها الجميع أو تستحق العرض والمناقشة والتجربة ٠ ومن ثم كان ظهور مسرح الجيب أو المسرح التجريبى أو المساعد كما يسمى فى أحيان أخرى ٠

ولقد كان ظهور تسميته بمسرح الجيب فى فرنسا ٠ أما اصطلاح المسرح التجريبى أو المساعد فأخذت به كثير من بلدان أوروبا وأمريكا

ولعل سبب ظهور هذا النوع من المسارح يرجح التسمية الثانية على التسمية الأولى فالمسرح التجريبى يعكس مقتضيات انشاء مثل هذا النوع من المسارح ثم ان كلمة التجريبى فيها من المعانى مايفضله مؤيدو ومحبذو هذا النوع من المسارح ، فالتجريب فيه انفراد بشىء جديد وتميز ، وهو يتطلب حكمة وشجاعة ورأيا ٠ أما مسرح الجيب فقد اتخذ لنفسه هذا الاسم اشارة الى ضيق مساحته وصغر حجمه واذن فان تسميته بهذا الاسم تسمية مكانية ، أما التسمية الأولى فتسمية أيديولوجية ٠ ومن ثم كان ايثار النقاد والكتاب للتسمية الأولى ٠

ومسرح الجيب بهذه الصفة التى بيناها قد يرجع تاريخه الى سنة ١٥٦٠ عندما عرضت مسرحية جوربودك Gorb.duc ثم فيريكس وبوريكس لتوماس ساكفيل وتيتوس أندرونيكوس لوليام شكسبير ، فان هذه المسرحيات كانت جديدة فى موضوعها ومعالجتها بحيث استحقت عرضا خاصا من جمهور خاص لكل منها

ولكن التأريخ الواعى لمسرح الجيب كان مع القرن التاسع عشر والعشرينيات الأولى للقرن العشرين ٠ ففى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن العشرين بدأالعالم يتجه اتجاها جديدا بأيديولوجيات جديدة وبدأت الرومانسية فى الأدب تظهر عليها مخايل الانحلال ٠ وتبرز فى الأفق مذاهب فنية وأدبية جديدة مثل الطبيعية والواقعية والسريالية مع ظهور علم النفس واستكشافه لمجاهل العقل الباطن وتعمقه فى الفولكلور واللغات والرموز الشعبية وظهور المادية الجدلية والاشتراكية العلمية ونظرية الحتمية سواء فى علم الأجناس أو التربية أو التاريخ ٠ نعم لقد بلغت الحركة العلمية أوجها حتى أن العالم لم ينجب من يومها حتى الآن من هم فى عظمة هؤلاء الخمسة الذين أثروا الفكر الانسانى ووجهوه هذه الوجهة التى نستشرفها الآن وهم : دارون فى علم الحياة ٠ وماركس فى الاقتصاد والتاريخ ٠ واينشتين فى الطبيعة ٠ وفرويد فىعلم النفس ٠ وابسن فى المسرح ٠ وتفرع عن هذا الفوران الهائل أن وجدت فلسفة جديدة تؤمن بالانسان وبدفعه الحياة وقدرته التوجيهية لها وهى الفلسفة الوجودية التى كانت فى بذورهاالأولى احدى مكونات فلسفة هيجل والتى شقت الفكر بعد ذلك وتسامقت وترعرعت منه وكانتالفلسفة الوجودية، فهيجل هو أبو الفكر الحديث من فلسفته استقى ماركس واينشتين وكيركجورد وهنريك ابسن ٠

أقول ان مسرح ابسن ظهر ووجد عنتا فىمحاولة فرض نفسه فى بلده ٠ ولكنه وجد العنت كل العنت فى محاولة التعريف بنفسه لبقية بلدان أوروبا ٠ ولنتناول مثلا انجلتره بالذات فلقد ترجم ابسن الى الانجليزية ــ ولنتأمل من قام بالترجمة ٠٠ ابنه كارل ماركس !

وكانت أولى الروايات المترجمة له هى رواية « بيت الدمية » ٠٠ ولنتأمل الآن من قام بالدعاية للترجمة بل وبالحضعليها وتبنى مسرحتها وعرضها! ٠٠ الكاتب برنارد شو وكان شو وقتذاك ناقدا مسرحيا موجها للحركة المسرحية فى انجلتره ٠ وعرضت المسرحية عرضا خاصا ومثل أدوارها ممثلون شبان من أهل الفن والأدب والفكر فى ناد خاص ٠ بل ذهب « شو » فى الدعاية لابسن الى حدأن كتب كتابا كاملا بعنوان « عن الابسنية » هذه هى بداية مسرح الجيب والحاجة اليه فى انجلتره ومن بعدها عممت تجربته وسارت فى طريقها المرسوم الذى انتهى بها الى ظهورعدد من الفرق التمثيلية غير المحترفة والمسارح الصغيرة التى يقصد منها تقديم

الجديد والمستحدث وما يحبذه كتابه والنقاد والذى لايرجى له نجاح مادى والذى يخشى المنتجون منه اضرارهم ماديا • ومع ذلك فيجب أن ننوه بان اسم مسرح الجيب لم يطلق على هذا النوع من المسارح فى انجلترة ولكنه أطلق عليها فى فرنسا • وقد بدأ العرض الخاص لبعض المسرحيات بعد أن رفضها أصحاب المسارح وكان هذا العرض يتم فى مسارح صغيرة تقام كيفما اتفق تحت اشراف مجاميع من الهواة بقصد المتعة الشخصية • وكانت هذه المسرحيات من النوع السريالى • وكانت السريالية وقتذاك مذهبا فنيا غامضا يقابل بالاستهجان والعزوف من أصحاب دور المسارح ومعارض الفن ولكنها كانت تلقى التأييد والاعتناق من شباب المثقفين والأدباء • ومن ثم تجمع نفر من هؤلاء وقرروا عرض هذه المسرحيات • وكانت أولاها مسرحية « اثداءتيريز » لمؤلفها جيلوم أبولينهار سنة ١٩١٧ وفيها يرى الجمهور الممثلة التى تقوم بدور الزوجة تعارض انجاب الأطفال وتنفر من تقديم ثدييها لطفلها بل وتنفر من ثدييها أصلا وتسميهما بالونات ! وتتابعت الروايات من هذا القبيل مثل مسرحية كوكتو •• أورفيه Orphée ومسرحية البيضة Le Boeuf

وكانت تجربة مسرح الجيب أو المسرح التجريبى فى أمريكا من أروع وأخصب التجارب التى مرت بتاريخ هذا النوع من المسارح والتجربة الأمريكية تشبه الى حد بعيد تجربتنا فى هذا النوع فبالاضافة الى الحاجة المحلية عندهم لمسرح صغير يقدم عليه مايرفضه المسرح التجارى والشركات المسرحية والتجارب المسرحية الجديدة كانت هناك الحاجة أيضا الى تقديم الروائع المسرحية الأوروبية الجديدة التى لم يكن يرجى لها رواج فى المسارح التجارية أو التى فشل انتاجها تجاريا • وحاجتنا فى مصر الى هذه التجربة الأخيرة هى أبرز مايميز قيام هذا النوع من المسارح فى بلدنا فنحن أحوج مانكون الى استشراف التجربة المسرحية التى تمارس الآن فى ألمانيا باسم « مسرح برتولت بريخت » أو فى باريس باسم « مسرح المواقف » أو « مسرح سارتر » وحتى روايات سارتر وبريخت لم تنجح تجاريا عندما قدمت على مسارح الدولة أو المسرح التجارى عن طريق شباك التذاكر • والمعروف مثلا أن روايات سارتر كلها قد سقطت عندما قدمت على المسرح وسحبت بعد أيام من تقديمها فى كثير من الأحيان ولم تنل نجاحا واقبالا من الجمهور الا بعد تقديمها على مسارح الجيب وتقريظ النقاد لها ودخولهم فى معارك أدبية من أجلها دفعت بجماهير المشاهدين الى الاقبال عليها بعد ذلك • ولنضرب بذلك مثلا « رواية الذباب » سحبت بعد أسبوع واحد من العرض أو رواية « جلسة سرية » Huitclos التى كتبها سارتر بعد ذلك خصيصا لتمثل على مسرح الجيب وليطلع عليها النقاد ورجال الفكر ويتلمسوا من خلالها مضمون فلسفته فى الحرية والوجود والانسان والمجتمع

ولقد قلت ان مفهوم مسرح الجيب كان فى كثير من البلاد على أنه مسرح تجريبى ولكنه كان فى فرنسا بالاضافة الى ذلك مسرحا مصغرا قد تكتب له مسرحيات خصيصا والمسرح التجريبى فى أمريكا لم تكن له صفة الصغر أبدا • وسنفهم فيما بعد أن مسرح الحلبة theatreArena وهو مشتق من المسرح التجريبى أو هو تجربة مسرحية جديدة أيضا خرجت عن المألوف العام وكانت تجربة خالصة لاتتوخى الربح التجارى ولا بيع فيها ولا شراء لتذاكر – سنفهم أن هذا المسرح كان على نطاق واسع جدا وكشرط أساسى له سعة الحلبة واستيعابها لعدد ضخم من المتفرجين •

ولعلنا لو درسنا مسرحية سارتر « جلسة سرية » لاستطعنا أن ندرك خصائص مسرح الجيب • ولقد أجمع النقاد برمتهم على أن روايته تلك رواية مثلى a text play فيها كل خصائص هذا المسرح بطريقة مثلى •

والرواية تمثل فى مشهد واحد وتستمر دون تغيير فى المناظر وشخصياتها شخصيات محددة لاتتجاوز الأربعة • وحتى هؤلاء لايستمرون طوال المشهد فان ثلاثة منهم فحسب يبقون ، ويدور حولهم الصراع الذى يبهر أنفاس المتفرجين ويشدهم اليه شدا مركزا لم تعرفه رواية مسرحية أخرى من قبل •• ويقول الناقد موريس جرانتسون فى كتابه عن سارتر :

« ان رواية جلسة سرية من احسن ما كتب من روايات لما يسمى *théâtre de poche* أو مسرح الجيب : هذا المسرح الفكرى الصغير » •

بل ان النقاد جميعهم مجمعون على أنها رواية مسرح جيب مثالية • ولو ناقشنا المسرحية لوجدنا أنها

تتسم بسمات معينة فامكانياتها ضئيلة اذ ليس هناك سوى ديكور واحد تدور فيه المسرحية وليس هناك الا عدد محدود من الشخصيات • والفكرة محبوكة الأطراف على مستوى فكرى عال • فهى تتناول جانبا حيويا من فلسفة سارتر وهو فكرة الادانة والسقوط (عكس الخلاص) damnation X salvation ومن ذلك نستطيع أن نقول ان الروايات التى يمكن أن نقدمها لمسرح الجيب قد تتصف بهذه الصفات :

أولا : المستوى الفكرى والدرامى العالى ، الفكرة الفريدة والمعالجة المركزة •

ثانيا : قلة عدد الشخصيات •

ثالثا : قلة عدد الديكورات •

هذه الصفات الثلاث هى مايمكن أن تتصف بها مسرحيات مسرح الجيب • ولكننا لو دققنا النظر فى مسرحيات المسرح التجريبى كما هو فى أمريكا مثلا وهى نفس التجربة التى عندنا تقريبا لوجدنا ان الأمر مختلف تماما • فالمسرح التجريبى قد يقدم «محاكمة لوكولوس» أو «دائرة الطباشير القوقازية» لبريخت • والرواية الأخيرة معروفة بالحركة السريعة التى تتميز بها ، وسرعة تغيير المشاهد وكثرتها كثرة مذهلة حتى ليمكن القول بأنها كالحركة فى الأفلام السينمائية • فصفة مسرح الجيب فى روايات كهذه لايمكن أن تقوم فلا يمكن مثلا تقديم مشهد الثورة والعربة بالخيل وهى تهرب بزوجة الحاكم أو مشهد الكوبرى المحطم وجروشا تهرب بالطفل من فوقه والجنود فى الطرف الآخر ينظرون اليها ولا يستطيعون المرور ومايكاد أولهم يضع قدمه عليه حتى ينهار الكوبرى ويسقط ، ومن هنا آثروا فى أمريكا أن يكون اسم مسرح الجيب باسم المسرح التجريبى علما بأنه يؤدى نفس الغرض ونفس الأهداف التى يؤديها مسرح الجيب • ولقد قامت الكثير من هذه المسارح وأشرفت عليها هيئات محترمة ولم تكن تتوخى أبدا الصفة التجارية بل كان هدف المسرح أن يقدم التجارب الجديدة فى المسرح الأوروبى والمسرح المحلى ، لكنها ما كانت تستمر فى رسالتها نظرا لعدم اشراف الدولة عليها ولذلك فقد رأينا قيام عدد كبير من أمثال هذه المسارح وانتهاءها نهاية سريعة ، ولكن حاجة المفكرين دائما اليها كانت حاجة ملحة ولنتأمل مثلا واقعة واحدة من تاريخ هذا المسرح فى أمريكا • ففى العدد ١٣٢٧ من مجلة « هاربر» خبر يفيد أن مسرحا تجريبيا فى أمريكا فى سبيل تكوينه بمدينة نيويورك سنة ١٩٦٣ باشراف «ايليا كازان» و «روبرت هوايتهد» ، وايليا كازان من المخرجين القلائل الذين تعتد بهم أمريكا ويضرب المثل بعبقريتهم فى الاخراج وصداقته الفنية للكاتب الكبير تنيسى وليامز معروفة حتى انه يؤثر فى كتابات وليامز والفصل الأخير من رواية « الجنس الشارد أو هبوط أورفيوس » من وضع كازان أو فكرته هو نفسه • وكازان صاحب مدرسة فى التمثيل بنيويورك وصاحب مذهب فى الاخراج وهذا المسرح الجديد من فكرة انشائه ملتصق بالمذاهب الفنية الجديدة التى تبتعد عن التصوير الفوتوغرافى للحياة وتستغل الامكانيات العصرية أجمل استغلال ولا تؤمن الا بالانسان وحضارته ووجدانه • ولنتأمل مايقوله كازان نفسه عن مسرحه :

« اننا فى سبيل تكوين مسرح مثير وحيوى بالنسبة لنا بالمعنى المعاصر لكلمة اثارة وحيوية • فلو قدمنا رواية كلاسيكية فلابد أن يكون لها معنى بالنسبة لنا فى عصرنا هذا ولابد أن تكون مثيرة »

ويعلق الناقد روبرت بروشتين على هذا الكلام قائلا :

« وبمعنى آخر فان كازان وهوايتهد سيتجنبان رائحة المكتبات بأن يلفيا من ذهنيهما اخراج رواية كرواية « البطة البرية » بالطريقة شبه الواقعية التى داب عليها مخرجو هذه المسرحية. وكازان يقول :

« البطة البرية .. دائما نفس البطة البرية اللعينة » .

« وبدلا من ذلك سيقدم المسرح برنامجا سنويا من روايتين جديدتين بقلم « كتاب أمريكا الكبار » وروايتين من المسرح الكلاسيكى الاوربى ليقدما فى ثوب جديد ، ورواية جديدة من المسرح الامريكى الكلاسيكى فى ثوب جديد أيضا .

ويقول كازان : « لابد أن يشهد كل فرد رواية مثل « وفاة بائع متجول » كل خمس سنوات » .

« وبالاضافة الى ذلك فقد يقدم مسرح كازان التجريبى مسرحيات معدة عن الروايات *novels* الانسانية العالمية مثل الاخت كارى لدريزر • وسوف يتكون فريق التمثيل بالمسرح من ثلاثين ممثلا » .

« ولكازان رأى آخر فى ممثلى هذا المسرح سنذكره فى حينه. ولابد أن يبدأ بتقديم رواياته كتجربة لجمهور غير جمهور مثقفى نيويورك • فليبدأ بمثقفى وعشاق فن المسرح فى غير هذه المدينة ولير بعد ذلك ما يمكن أن تتمخض عنه التجربة ليقدمه بعد ذلك للصفوة أو *listee* • وبهذه الطريقة كما يقول

كازان : « اضمن استرجاع عدد من اصدقائى المثقفين الـذين ما عادوا يذهبون الى المسرح » ٠

والآن من هم ممثلو المسرح التجـريبى فى رأى كازان عملاق الاخراج والمسرح الأمريكى المعاصر :

يعتبر كازان الممثل المعاصر أحد أسباب تدهور المسرح .. فطبيعة المسرح تحتم خضوع الممثل خضوعا تاما لمثل أعـلى

Hisabsolute submission eo a high ideal.

ومع ذلك فكبار ممثلينا يعنيهم أولا الاقبال عليهم كممثـلين حتى يتخموا عملا ٠ ويدفع الممثلين الى ذلك ميل الجماهـير العجيب لرؤية أدوار « الـكاريكتيرات » فالجمـاهير تعشق الكاريكتيرات وتحب أن ترى ممثليها المفضلين يقومون بأدوار من هذا القبيل ٠ ومن هنا كان عشق الممثلين بالتالى لتمثيـل أدوار الكاريكتيرات واتقانها ٠ والممثل بهذه الصفة ينمى فى نفسه حب الذات والفردية ٠ وهو عكس ما يتطلبه العمل المسرحى فالعمل المسرحى لا يقوم الا على الجماعية والتعاون الجمـاعى وروح المجموع والخضوع للجماعة والتواضع ٠ وممثلونا يميلون ويحبون أن يرسمهم الناس « الفتى الهزلى » أو « الفتى الاول» أو « الشرير » أو « القاتل » .. وهكذا ٠ ولا يقبل الممثل دورا يخرج عن هذا النطاق وهو يقول لك دعنى أقرأ الـدور فان اعجبنى أخذته ٠ بل ويبلغ به الامر حد اختيار الممثلين الذين يمثلون أمامه كى لا يطغوا عليه ، بل ويبلغ به حد حذف بعض جوارهم وتغيير بعض مشاهدهم لو كان فيهـا اظهـار لعبقريتهم » ٠

ويضرب الناقد روبرت بروشتين المثل بلورنس أوليفيه وجلجود فكلاهما يمثل أدوارا مختلفة

« ولا يجمد نفسه فى أدوار بعينها وتراه وهو فى سن قد قاربت من الستين يمثل أدوار روميو مثلا أو هاملت .. فهـو

ويتساءل بروشتين متعجبا والحال هكذا :

لا يستنكف أن يدخل فى أى دور ما دامت كفاءته الفنية تطابق هذا الدور ٠ ولكنه يستنكف أن يتجمدفىأدوار بعينها.ويتخصص فيها ليعرف عنه هذا الميل أو تلك الصفة وليشـتهر بها .. وهذا الاتجاه الى تضخيم صفة معينة خطير على التمثيلالمسرحى وكذلك على التأليف المسرحى الذى يتجه الى تأليف أدوار وفى ذهن مؤلفيها ممثلون بعينهم ٠ ومن هنا نجد التأليف المسرحى يتجه الى رسم الكاريكتيرات بدلا من رسم شخصيات » ٠

وهنا تبرز أهمية التدريب فـلابد من برنامج تدريبى لتعليم الممثل طريقة التمثيل الصحيحة وروح التمثيل المسرحى الواجبة ٠ ويقدم المخرج المسرحى المشهور ميشيل سان دينيس برنامجا تدريبيا ممتازا فى كتابه : « المسرح والبحث عن أسلوب » وهـو يؤكد عدم كفاءة البرامج الحالية ٠ ومن أجل ذلك يرى كازان أن يكون ممثليه من خريجى Actors'Studio بنيويورك لا لأنه مؤسس هذا المعهـد التمثيلى ، بل لأن هذا المعهد يقدم أحسن البرامج التدريبيـة للتمثيل ٠ ولنلاحظ أن كازان لايكتفى بتقـديم المسرحيات من وجهة نظر عصرنا والثقافة المعاصرة بل يرى ضرورة تغيير طرق التأليف والتمثيـل ٠ وتمتد ثورته الى حد انشاء معاهد تمثيل جديدة ٠ ويكفى أن نقول فى هذا الصدد ان كازان قد طلب تغيير الفصل الأخير من رواية هبوط أورفيـوس لتينيسى وليامز بل رسم الفصـل الأخير للكاتب لا لكى يظهر عبقرية الممثل أو المشهد أو المؤلف ولكن لـكى يظل النص قويا متماسكا ٠ وتظـل روح النص هى المسيطرة على الدراما لا عبقرية الكاتب فى انشاء الحوار ٠ والجميل أن يقبل هذا وليامز وهـو الكاتب العملاق !

ومع ذلك لايعجب روبرت بروشـتين برنامج Actors'Studio ويصر على أنه غير كفء رغم النجاح الذى حققه ٠ ويناقش مثلا الطريقة المعـدلة التى يدرسها المعهد لمذهب ستانسلافسكى التحليل النفسى والذى يشجع الممثل على وصف عواطفه وتجاربه عن الدور الذى يلعبه ويتمثلها فى تمثيله ٠ ويقـول بروشتين :

انه مما لا شك فيه أن هذا المنهج قد أضاف الى صـدق العاطفة المسرحية ولكنه للاسف كان على حساب الشـعر والخيال والاسلوب فى المسرح ٠ واخيرا انه هبط بالتمثيل الى حد التقليد البحت لان ممثل الاستوديو ـ وقد التزم الطريقة التحليلية ـ أصبح من الصعب عليه أن يقفز القفزة التخيليـة الضرورية الى مجال حياة فرد آخر ٠ وكنتيجة لذلك أن يصبح ميالا الى تكرار نفسه المرة بعد الاخرى ٠ وهكذا يصبر منهج الاستوديو هو المنهج المناسب للمسرح التجـارى حيث يطلب المخرج عند اختيار ممثلين صفات معينة تتطلبها الادوار ، ولايطلب قدرة وكفاءة تمثيلية ٠

كيف يمكن أن يمثل ممثلون ممتازون فى المسرح الامريكى مثل بن جازارا أو بات هنجل أو كيم ستانلى أو شيللى ونترز .. وكلهم من خـريجى Actors'Studio لو اختيروا ليمثلـوا احدى التراجيديات الاغريقية أو الشكسبيرية أو احـدى الكوميديات الايطالية Commedia

ولنعد الى هذا الحديث الشائق بين بروشـتين وكازان ٠ ان كازان يقول :

انه بهذه الطريقة يعيد بعضا من أصدقائه المثقفين ضد ممن قد يئسوا من المسرح الى المسرح .

ولكن بروشتين يبدى بعض المخاوف :

« كازان يقول انه يزمع تقديم بعض الكلاسيكيات بأسلوب ومفهوم عصرى ويرى ضرورة الخضوع نظريا لمثل اعلى . ولكنى أرد عليه بان هذا المثل الاعلى يمكن أن يكون قناعا يتخفى خلفه المخرج ليفرض نفسه على المسرحية . ولقد علمتنا تجربة اخراج شكسبير بهذه الطريقة أن أحسن المناهج لاخراج شكسبير ليست بالمفهوم والاسلوب العصرى ولكن بتفهم مرامى شكسبير بالنفاذ الى قلب مسرحيته وفكره المسرحى » .

ويقول بروشتين :

ان كازان يرفض أن يخرج مسرحيات لاى من المسارح التجارية ولقد اعلن منذ سنتين رفضه اخراج شكسبير محتجا بانه «اكثر اهتماما بالحياة من حوله» .

وهذا يؤكد عصرية كازان مما يخوف بروشتين من أنه لو أخرج مسرحية كلاسيكية فربما يخرجها عاكسا داخلها حدسه السيكولوجى وتفسيره للعلاقات الاجتماعية النفسية المعاصرة فى أمريكا .

أما جون جاسنر فله رأى آخر يتأمل تاريخ أمثال هذه المسارح ويحصى عدد المسرحيات التى قدمتها وماقدمته من خبرات ويقول :

« ان الامر مع هذا النوع من المسارح واحد من اثنين : فاما أن تنتهى التجربة المسرحية بوفاة القائمين عليها .. واما أن تعمم التجربة المسرحية وتصبح تجربة عامة تأخذ بها المسارح التجارية وتستفيد منها ماديا تماما مثلما فعلوا بالتكعيبية عندما عمموها فى صناعة القبعات »

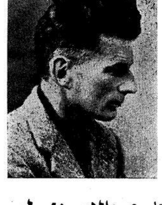
وجاسنر متشائم لان تاريخ المسرح التجريبى لم يقدم مايستحق التجريب ! غير أنه يأمل معذلك ، فاقل الأمل يستحق منا دائما التجربة والتشجيع . وهو يضرب لذلك مثلا بمسرح Group theatre الذى أنشىء فى أمريكا فى ثلاثينيات القرن العشرين ولقد كانت أهداف هذا المسرح هى نفس أهداف المسرح التجريبى ولكن ما قدم من مسرحيات على هذا المسرح توالى فى التناقص . ومن قبله وجد المسرح الصغير (الجيب) Little Theatre ومسرح الفن Art Theatre فى الفترة مابين سنة ١٩١٦ ، سنة ١٩٢٥ . ومسرح المجتمع Social Theatre خلال أزمة سنة ١٩٣٠ . ناهيك عن المسرح الحر ومسرح Freie Theatre ومسرح الفن بموسكو ومسرح Abby وكلها مسارح كانت تتوخى نفس أهداف المسرح التجريبى بطريقة أو بأخرى بصرف النظر عن الناحية التجارية التى فيها ولكنها انتهت الى نتيجة واحدة وهى صعوبة التجربة وضرورة التمسك بالأمل .. ومن هنا كان اشفاقنا الدائم على القائمين المتوفرين على انشاء هذه المسارح ودعاؤنا لهم باستمرار النجاح

وهنا يعرض جاسنر لمسرح الحلبة Arena Theatre ويلاحظ جاسنر ان الاهتمام بأسلوب الاخراج هو أهم صفة يتميز بها هذا المسرح . ولقد ذكرت فى أول هذا البحث اننا سنعرض لهذا النوع من المسارح بوصفه مسرحا تجريبيا . ويقول جاسنر ان اهتمام هذا المسرح بالاخراج أهم عنده من اختيار المسرحية نفسها ، فأى مسرحية مادامت فيها خصائص المسرحية ، ومادامت تقدم جديدا وتضيف قيمة للمسرح فهى صالحة . ثم تأتى بعد أو قبل ذلك طريقة الاخراج نفسه أو أسلوبه . فمسرح الحلبة هو مسرح اخراجى ، ورسالته هى رسالة اخراجية بحتة . ولقد تزعم هذه المدرسة بول جرين الكاتب والمخرج المسرحى ونشرها فى كارولينا الشمالية ثم فى أمريكا كلها . ومن أروع ماقدمه هذا المسرح مسرحية وليامز « صيف ودخان » ومن المدهش حقا أن تسقط الرواية سقوطا شنيعا عند تمثيلها فى نيويورك وتنجح نجاحا مثاليا عند تمثيلها على مسرح حلبة قرية جرينويش .

* * *

وبعد .. فقد كانت هذه عجالة سريعة توخيت منها تقديم التجربة المسرحية الجديدة التى نستشرفها فى أيامنا هذه والتى تسمى بمسرح الجيب ، آملين معها أن تكون تجربة ناجحة تستهدف الاستنارة بتجارب الآخرين والسير على هدى ماتوصلوا اليه من نتائج .

مسرح صامويل بيكيت





بقلم : والاس فولى
ترجمة : سعد أردش

زودت مسرحية صمويل بكيت الأولى اللغة الفرنسية بتعبير جديد هو J'attends Godot أو «أنا أنتظر جودو» ومعناه أن مايحدث الآن سوف يستمر زمنا لايمكن تحديده . ولكن اذا كان هذا التعبير قد حاز شهرة شعبية واسعة ، فان المسرحية الأولى نفسها « فى انتظار جودو En attendant Godot » ما تزال شيئا ملغزا . لقد ترجمت حتى الآن الى ثمان عشرة لغة(1) ومثلت فى بلاد عديدة . ان الجمهور يؤخذ بالمسرحية ـ فبكيت درامى حاذق ـ ولكن الأثر الذى يعقب المشاهدة هو الخشية والعجب . وما زال الفرنسيون أنفسهم يتجاذبون رأيين متضادين : هل المسرحية عمل عادى أو تحفة فنية رائعة Chef-d'oeuvre

ان الحقائق المعروفة عن حياة صمويل بكيت قليلة : ميلاده فى دبلن عام ١٩٠٦ من أبوين ايرلنديين، وعزمه على أن يصبح معلم لغة فرنسية ، ثم اشتغاله مدرسا للغة الانجليزية فى Ecole Normale Supérieure لمدة عامين (١٩٢٨ـ١٩٣٠)، وصداقته لجيمس جويس James Joyce فى باريس (رغم أنه لم يكن أبدا سكرتيرا لجويس كما أذيع خطأ) ، وتجربته كمدرس للغة الفرنسية لمدة عام واحد فى دبلن ، ثم اعتزاله التدريس ورحلاته فى أوروبا ، ثم عودته الى باريس عام ١٩٣٨ واستقراره بها ككاتب منذ ذلك الحين .

(1) أعتقد أن اللغة العربية هى اللغة التاسعة عشرة
المترجم

وقد كتب بكيت بالانجليزية أولا شعرا ومقالات أهمها مقالة عن (بروست Proust) ، وكتب قصته الأولى « مورفى Murphy » التى طبعت فى انجلترا عام ١٩٣٧ . وقد بقى فى فرنسا طوال الحرب الثانية ، ثم هرب من باريس الى روسسيون Roussillon فى اقليم فوكلوز Vaucluse الجنوبى فرارا من الجستابو .

وبعد التحرير بدأ الكتابة بالفرنسية ، ومن بين الأعمال التى اشتهر بها مسرحيتاه الشهيرتان : « فى انتظار جودو » (١٩٥٢) و « لعبة النهاية » Fin de Partie (١٩٥٧) وقد ترجمها بنفسه الى الانجليزية لتمثلا فى انجلترا .

وفى عام ١٩٥٣ أخرج روجيه بلان « فى انتظار جودو » فى مسرح الجيب المعروف باسم بابليون Bobylone واستمر عرضها أربعمائة ليلة ، ثم استمر العرض مدة أخرى على مسرح هبرتو Hèbertot وبناء المسرحية بسيط جدا . اثنان من المارة ينتظران تحت شجرة هزيلة وصول « جودو » وهما يتشاجران ، ويتصالحان ، ويفكران فى الانتحار ، ويحاولان النوم ، ويقضمان عظام دجاجة . ويدخل شخصان آخران ، سيد وعبد ، ليقدما مشهدا ساخرا فى وسط المسرحية . ثم يحضر ولد صغير ليقول ان مستر جودو لن يحضر اليوم ، ولكنه سياتى غدا .

ان المسرحية تطوير لعنوانها : فى انتظار جودو الذى لا يأتى أبدا ، ويرى العابران شيئا من التعويض

لسهرهما فى الشجرة النحيلة التى أنبتت فيما بين الفصلين الأول والثانى وريقات قليلة ، كرمز لما يمكن انتظاره من النظام فى عالم متميع .

والعابران فى هذه المسرحية ، بمزاجهما الشاذ ، وملابسهما القديمة وقبعاتهما العالية وأحذيتهما الضيقة ، يذكراننا بشارلى شابلن وفرق الكوميديا الامريكية الساخرة .

أما بوزو Pozzo ولكى Lucky السيد والعبد ، فهما شخصيتان نصف فودفيل نصف ماريونيت . وجانب الكوميديا فى المسرحية يتضمن تقاليد من تاريخ الفارس Force عند الرومان والايطاليين فى زمن كوميديا الفن Commedia dell'Arte ، كما يتضمن شيئا من فن المهرجين ذوى الانوف الحمراء ممن يقدمهم السرك الحديث ، ولغة المسرحية ثقيلة وغزيرة وقاطعة .

ان للمسرحية جمالها الخاص وايحائيتها ، وهى تفى بغرضها فى التعقيب على الأمل الأحمق للانسان الذى يقابله عشم ابليس فى الجنة ، وعلى الجانب اللامعقول فى الانسان . والبساطة المطلقة للمسرحية تضعها فى صف التقاليد الكلاسيكية لكتاب المسرح الفرنسيين .

فقربها من الوحدات الثلاث يدخلها فى باب فن الدراما : ان وحدة المكان تبدو فى الميدان الموحل الذى تحتله شجرة واحدة نحيلة كالمشنقة التى تدعو العابرين الى التفكير فى شنق نفسيهما . انه مكان وأى مكان ، وهو خير مكان يصور لنا عدم امكان وجود « جودو » .

فعندما تبدأ عقدة المسرحية فى التحلل نتحقق ان « جودو » لا يمكن أن يوجد فى مكان شبيه بمنظر المسرحية ، انه لا ينتقل من مكان الى مكان . ووحدة الزمان يومان ، ولكنها يمكن ان تكون أى سلسلة من الأيام فى حياة أى فرد ، فالزمن هنا مساو للانتظار المعلن فى عنوان المسرحية ، انه الجمود المطلق ، رغم ما يحدث من تغييرات طفيفة فى المسرحية : الشجرة تنبت وريقات ، وأحد الشخصيات « بوزو » يصاب بالعمى . ان فعل الانتظار لا ينتهى أبدا ، مع أنه يبدأ ثانية مع بداية كل يوم . والأحداث ، بنفس الطريقة ، ترسم دائرة . فكل يوم يعود بنا الى البداية . لا شىء يكتمل لأنه لا شىء يمكن أن يكتمل .

واليأس الذى ينفلت من جزئيات المسرحية ، والذى لم يعرفه الكاتب أبدا بهذه الكلمة ولكنه يبدو واضحا فى انعدام الحدث ، ويكسب المسرحية ذلك اللون الميتافيزيقى ، هو الحقيقة فى أن العابرين لا يمكنهما ألا ينتظرا « جودو » ، وفى عدم امكان مجيئه .

من هو جودو ؟!

ان بكيت نفسه قد عبر عن كراهيته للنظريات ذات الطبيعة الرمزية ، ولكن هذا لا يجب ان يقعدنا عن البحث عن بعض الاستدلالات . ان التركيب الفكرى للمسرحية تركيب مسيحى . فالشجرة تذكرنا بشجرة المعرفة وبالصليب . وحياة العابرين فى بضعة أماكن من المسرحية تعيد الى ذهننا صورة سقوط الانسان وخروجه من الجنة ، والعلاقة الغريبة بينهما تقترب من الزواج . والمسرحية كلها عبارة عن تتابع أحداث مبتورة توحى باليأس من الاضطراد .

* * *

أما مسرحية بكيت الثانية ، « لعبة النهاية Fin de Partie (Endgame) » فقد أتمها فى يوليو ١٩٥٦ ، وطبعت فى فبراير ١٩٥٧، وأخرجها روجيه بلان للمرة الأولى فى استديو الـ Champs-Elysées فى مايو من نفس السنة .

وعنوان المسرحية مصطلح يستعمل فى لعبة الشطرنج ، وهو يرسم الجزء الثالث والأخير من اللعبة . والفرنسيون لا يعرفون المعنى الفنى لهذا المصطلح ، وربما اختاره المؤلف لما يحمله من عدم التحديد واللانهائية ، ولقدرته على الدلالة على نهاية كثير من الأشياء ، نهاية الحياة نفسها . ان الاقتراب من النهاية هو فى الحقيقة المادة الرئيسية لكل اعمال بكيت .

وفى هذه المسرحية شخصيتان : ناج Nagg ونل Nell ، انهما يعيشان فى صناديق القمامة ويرفعان أغطيتهما من آن لآخر ليستطيعا الكلام .. غير ان معظم الحوار يجرى بين ابنهم هام Hamm المشلول الأعمى ، الملتصق بكرسيه ذى العجلات الصغيرة ، وبين تابعه الذكر كلوف Clov

وهنا أيضا يسجل بكيت ـ بوضوح أكثر مما فى مسرحيته الأولى ـ لحظات الصمت بين جمل الحوار ، كما لو كان يكتب عملا موسيقيا . وهذا شىء عادى بالنسبة لأسلوب الاداء التمثيلى عند الفرنسيين . ولا شك اننا سنلاحظ أثناء عرض « لعبة النهاية » أن تقدير الممثل لهذه السكتات سيؤكد ألم الانتظار ، وفراغ الوجود ، وتوقع الانهيار ، ويضاعف الأثر الناتج من ظاهرة اليأس

المطلق .. ان السكتات العديدة بين جمل الحوار يعمـــق خطوط العذاب فى كل الشخصيات الأربع ويجسد عرى الكلمات نفسها .

ان كلوف يعبر خلال أحداث مسرحية « لعبـــة النهاية » فى اصرار عن رغبته فى الرحيل. ولما سأل النقاد بكيت أن يلخص هذه المسرحية الجديدة، قرر انه اذا كان الجميع فى المسرحيـــة الأولى ينتظرون وصول جودو ، فانهم ينتظرون فى المسرحية الثانية رحيل كلوف . فكلوف تفزعه فكرة البقاء وحيدا ، فكرة أن يصبح آخر انســـان على الأرض . وهذه فكرة خيالية عادية تمر باحساس كل رجل فى لحظة ما أثناء حياته ، وقد نجح بكيت نجاحا مطلقا فى صبها فى البناء الدرامى للمسرحية .

وتختلف هذه المسرحية الثانية اختلافا تاما عن المسرحية الأولى ، رغم انها تحمـــــل كل مميزات أسلوب بكيت وطريقة تفكيره . فموضوع المسرحية الأولى هو الانتظار فى حين أن موضوع الثانيـــــة الرحيل ، أو ضرورة الوصول الى الباب . اننا نحس هنا أيضا بترقب نهاية شيء ما ، وربما نهاية الجنس البشرى . لقد اصبحت كل الحركة بطيئـــة شبه ميتة « فهام » مشلول وقعيـــــد فى كرسيه ، و « كلوف » يمشى بصعوبة ، و « ناج » و « نل » أرجلهما مقطوعة وهما يحتلان فراغا ضـئيلا فى صندوقى قمامة. والمنظر من بعيد يشبه رحم الانثى . وصندوقا القمامة يشبهان رحمين داخــل الرحم الكبير . وهنـــاك نافذتان تطل واحدة منهما علـى الأرض والأخرى على البحر ، وكلاهما لا اثر عليهما للجنس البشرى . وليس بين الشخصيات الأربـــع اى تعاطف او تواد . « فناج » و نل » يعتمدان على « هام » فى غذائهما ، و « كلوف » ، الابن القعيــد يود أن يقتل « هام » لو توصل الى مفتاح الدولاب الذى يخفى فيه بقية الخزين من البسكويت . وكل منهم لديه بقية حلم او طيف أمل يحاول عبثا ان ينقله الى الآخرين . و « هام » ينشد من آن لآخر قصة أدبيـــة . أما « كلوف » فيظل عبـــد الفكرة الثابتة عن الرحيل ، وهو يعلم مقدما استحـــالة تنفيذها .

هذه هى اللعبة التى يقوم بها الانسان على الدوام والتى تدور فيها حركة قطع الشطرنج . وقد نجح بكيت فى تخفيف اثر مأساة انعدام الأمل فى مواقف المسرحية باللجوء الى لغة « الفارس » الساخــرة ولونها . والنص مفعم بالمفـــاجآت وبالأشكال التى تتطور به نحو النهاية .

والنتيجة الميتافيزيقية النهائية للمسرحيـــة ـ كما فى المسرحية الاولى « فى انتظار جودو » ـ نتيجة نسبية تتغير باختلاف استقبال كل متفرج للمسرحية وبالتالى لاختلاف التفسير الذى يخضع له أساسا . ولمدى تأثره ، ولون فلسفته .

ان عناصر الزمن والعقل قد طرحت جانبـــا فى مسرح بكيت حتى تتحرر الدراما وتكشف عن عجز الانسان (١) .

والدراما عند بكيت هى ما يعبر عنــــه العرض المسرحى للجمهور من انعـــدام المعنى فى ميكانيكية الحياة ومظاهرها ، وحتى ولو لم يكن هذا مفهوما لشخصيات المسرحية . ففى الحوار بين العـــابرين فى المسرحية الأولى ، كما فى الحوار بين « هـام » و « كلوف » فى المسرحية الثانية ، نحس يأســـا فكريا . ويتضح هذا اليأس للجمهور وضوحا تاما بعد أن يغادروا المسرح وتواتيهم القدرة على اعـادة التفكير فرادى فى سر الحياة الانسانية .

لقد صرح جان أنوى Jean Anouilh بعد الحفلة الأولى لمسرحية « فى انتظار جـــودو » بأنه أحس بنفس أهمية أولى حفلات مسرح لويجى بيراندللو . وهناك كتاب آخرون من الامريكيين ، مثل تنيسى وليـــامز وكنيث ركســـورث Kenneth Rexroth أضفوا نفس الأهمية على معنى مسرح بكيت .

والحقيقة أن صمويل بكيت استطاع خلال أعوام قليلة أن يحصل على شهرة عالمية ، ويبدو أن السبب الجوهرى لهذه الشهرة هو ذلك الهجوم البسيط اللطيف الذكى على المدنية الميكانيكية . وقد تضمنت أعمال كتاب آخرين مثل هذا الهجوم ، فنحن نلمسه فى رامبو Rimbaud ولوتريمون Lauréamont وهيلدرن Hölderin ، وأرتـــو Artaud ، ولكنه وان كان قد انتهى .. اما الى الجنون أو الهرب فى كل الحالات الأخيرة .. وان نظرة بكيت عابسة ومطلقة بالنسبة لكل هؤلاء الكتاب ولكن يبدو مع هذا أنه اســـتطاع أن يحتفـــظ حتى الآن بنظرة شخصية رائقـــة للمستقبل .

«Dionysus in Paris : A Guide to Contemporary Franch Theatre». by Wallace Fowlie. Collanez, London ,1961.

---

(١) وجه الشبه واضح بين هذه الوسيلة وبين مالجـــأت اليه التراجيديا الاغريقية حين افترضت قوة علوية تسيطر على تصرفات الآلهة والبشر ، هى قوة القدر .

المترجم



ملاحظات على الاخراج العربى لمسرحية "برناردا البا"

قدم المسرح القومى فى الشهر الماضى مسرحية « بيت برناردا البا » للكاتب الاسبانى « لوركا » ولاهمية هذه التجربة المسرحية ، ولانها اول عمل يعرض فى بلادنا لهذا الكاتب الكبير ، فقد حرصت « المجلة » على أن تولى المسرحية ما هى جديرة به من درس وتحليل ، فنشرت فى عددها الماضى نقدا للمسرحية بقلم الدكتور أنور لوقا ، وها هى تقدم فى هذا العدد مقالين آخرين ، وسيلحظ القارىء أن كل مقال من هذه المقالات الثلاثة يعالج المسرحية من زوايا مختلفة لعلها تفى مجتمعة ببحث المسرحية من كافة زواياها .

فيديريكو جارسيا لوركا شاعر اسبانيا العظيم فى مطلع القرن العشرين الذى جدد بحق الرومانتيكية الاسبانية فى مسرحياته : « السيدة العجيبة فارجا »« حب دون بارلامبين » « باليزا فى الحديقة » ، « ماريانا » » « عرس الدم » ، و « رونا روزيتا » ، واخيرا « بيت برناردا البا » . .

يركز لوركا فى مسرحه ـ اذا اعتبرنا ان انتاجه يمثل مرحلة من مراحل تطور الدراما الموسيقية فى الآداب المسرحية ـ الصراع مع تقاليد الحياة .. الصراع من اجل العيش ومن اجل البقاء بشتى الوسائل والغرائز .

ومسرحه معروف باللغة التى تشبه الموسيقى فى جرسها سواء النثرية منها او الشعرية .. وهو فى ذلك يعرض جوا صادقا للقطاع التى اقتطعه من بيئته الاسبانية التى ما زالت محتفظة بآثارها الاندلسية والعربية ، موضحا عن طريقه صورة انسانية معينة ، أو ارتطاما قويا بتقاليد معينة ، يكون من شانها ان تظهر نفوس شخوص مسرحياته عارية دون كساء ، واضحة من غير زيف . وهدفه فى ذلك ان يحرر لواعج النفس الداخلية .

وقد دفعته الى اتخاذ هـذا الاسلوب اسباب كثيرة ، فالضغط السياسى ، وما كان يمثله الموقف السياسى المضطرب للحرب المشتعلة بين حكومة الجمهورية الاسبانية والجنرال فرانكو واعوانه ، وموقف الكنيسة والعرف الدينى والتقاليد المسيحية .. كل هذه الاسباب دفعته لان يكتب وان ينفعل ليعبر عن الضغطين السياسى والدينى فى اطار رومانسى ، ويرجع بنا الى الوراء ـ الى رومانسية فكتور هوجو شاعر فرنسا العظيم .

ففى مسرحيته « ماريانا » استطاع لوركا أن يقدم لنا صورة واضحة عن مرحلة من مراحل كفاح المراة من اجل الحرية (تشبه ماريا ناسيين البطلة الجزائرية جميلة الى حد بعيد) كما استطاع ان يبرز لنا الضغط السياسى بالوانه القاتمة ، وقلقلة الافكار التى تضطرب بها نفوس المكافحين من اجل الوطن وحريته .

وعرف جنود فرانكو هذا الميل فى لوركا فقتلوه غيلة بجانب احد اسوار مدافن جرانادا .

ومسرحية « بيت برناردا البا » ليست الا واحدة من مسرحيات لوركا ، يتضح فيها فنه ، وتبرز فيها خطوطه الخاصة ككاتب مسرحى وشاعر .

فمشاكل الكنيسة قائمة وهى العرف الذى يقضى على بنات برناردا الخمس بالانتظار فى بيت امهن دون البحث عن زوج .. العرف يقضى بذلك .. أو التقاليد تقرر ذلك ـ والعرف والتقاليد فى القرية دستور لا بد ان يتبع .

وتلزم الشقيقات دارهـن ليعشن فى دوامة لا يدرين من امرها شيئا .

ويمضى لوركا فى ابرازه للصراع .. الصراع من اجل الحياة الطبيعية مع هذه التقاليد التى تمثل الفناء والخراب .. صراع الحياة .. صراع الكائن الحى ليخرج من قفص التقاليد متحررا .

لم يكن امام الشقيقات جهد هذا الصراع فقط ـ بل كانت هناك شخصية ـ كما صورها لوركا ـ أقوى من التقاليد بل ومن القانون ـ انها شخصية « برناردا » نفسها .. تلك الأم الأنانية الشامخة الأنف المتعجرفة التى تفرض سيطرتها على بناتها بل على كل من تراه . فالشقيقات والحالة هـذه وصلن الى مرحلة عميقة من مراحل الاحساس الداخلى .. اراد لوركا هنا أن يبرز هذه النفوس البشرية بما يعتلج فيها من ضغط وجهاد من أجل الحياة . انهن يرغبن فى العيش ـ فى الانطلاق من دار الحرب على حد تعبير لايونثيا .. ان الرغبة فى الحياة هى التى دفعت « مارتيريو » الشوهاء لأن تتجرد من ملابسها وتظل وراء نافذتها ليلة كاملة عارية فى انتظار فتى كان قد وعدها بالمرور من امام شباك غرفتها ، وهى احدى عادات المحبين فى اسبانيا ، وهى نفسها الرغبة التى جعلت اديلا تسهر الليل لتلتقى ببيبى ال رومانوف بعد اجتماعه بأختها « انجوستياس » .

انهن يعشن داخل الدار مقضى عليهـن تماما .. فليس يعقل والحالة هذه أن يجتمعن على مائدة واحدة لتطريز ملابس زفافهن (كما حدث فى بداية الفصل الثانى من المسرحية) ان الحالة النفسية التى تعانى منها هذه الشخصيات :الحقد والغيرة والضيق والتحدى يجعل من الاستحالة ان ياوين جميعا الى مائدة واحدة .. حتى ولو كان ذلك بامر برناردا التى طلبت منهن اعداد الجهاز .. فالوحدة هنا هى العامل الطبيعى لما كان يحدث بين الشقيقات . العزلة والقبوع ، كل فى أحلامها وكل واحدة فى آمالها هو التصوير الحقيقى لمسرحية لوركـا .

ولجوء المخرج الى تحريك هذه الشخصيات هذه الحركة الكثيرة الملتهبة بالحيوية والاسهاب فيها ، قضى على الشاعرية التى تختفى خلف حوار شخصيات لوركا ، كما قضى على الصورة الرتيبة التى كان المفروض أن يظهر بها الفصل الثانى كيوم عادى من أيام الاسبوع فى بيت برناردا . ان حركة النهوض والجلوس والمشى وقطع مسافات الكيلومترات على خشبة المسرح قد أضاعت من أنفاس الضغط الشديد والعزلة التامة التى تعانيها هؤلاء الشقيقات . والجمال فى مثل هذا الفصل كان من الممكن ان يصدر عن رتابة الحركة ومن النفور الذى كان يجب أن يكون بين الشقيقات . لقد صورت الممثلات النفور بكلام لوركا ولم يستطع المخرج أن يصوره بالحركة وبالمقاييس والابعاد .. واذا قلت النفور فانا اعنى الاحساس

بالنفور من الداخل ولا أقصد تمثيل النفور أو نقل تأثيره .. فالتأثير يجب أن يتولد عند المتفرج لا أن يلعبه له الممثل .

لابونشيا تقول « ان بناتك قد بلغن من العمر الذى يخشى عليهن فكلهن يحتجن الى الزواج ولك أن تحمدى الله على انهن لايتسببن لك فى كثير من المتاعب .. ان النص نفسه يؤيد ما نقول وما كانت المسرحية فى حاجة اليه من ابراز خيبة الأمل وفقدانه عند الشقيقات .

ثم فكرة الحر والقيظ ووهج الشمس فى المسرحية .. ان كل هذه العبارات التى وردت فى أكثر من مكان بالمسرحية لأكبر دليل على الضغط والكبت والحرمان الذى يسود حياة هؤلاء العانسات .

لقد شاهدت المسرحية فى الخارج فى عدة بلاد فوجدت ان الكل مجمع على ما اختلف فيه مخرجنا من حيث سقف منزل برناردا ألبا .. ففى مسرحيتنا المصرية لا يوجد سقف يغطى الحجرة بل وحوائط الحجرة عالية .

ولو أن المخرج قد غطى الحجرة بسقف ثم قلل من ارتفاع جدران الحجرة لساعد ذلك كثيرا على خلق الاحساس بالضغط والأنفاس الحارة والعزلة المحيطة والخوف من جيران القرية ـ ولقربنا حقيقة الى الصورة الحقيقية التى عليها بيت برناردا. ان بيت « برناردا » فى نظرها قمقم وصومعة لا يتسرب اليها احد من جيرانها ولولا وفاة زوجها لما سمحت لأحد بالاقتراب من عتبة الباب .

ولم يوفق المخرج كذلك فى موقف « اديلا » فى نهاية الفصل الثانى من المسرحية . ان قصة المراة التى طالب اهل القرية بقتلها ما هى الا صورة لشخصية أديلا وتصرفاتها فى بيت « برناردا ألبا » ويكاد يجن جنون « اديلا » لأنها نفس مشكلاتها ونراها تعانى فى ناحية من نواحى المسرح وبقية أخواتها وأمهن فى ناحية اخرى الى جانب الشباك يشاهدن تعذيب المراة المسكينة .

لم تعط الحركة المسرحية فى هذا المشهد المطلوب منها اذ المفروض أن الحركة المسرحية تبرز وتوضح مواقف النص .. وبرغم ما حدث للمراة من تعذيب ،وبالرغم من أن صراخ«أديلا» دفاعا عن المراة يعتبر انتصارا لا هزيمة . الا اننا نراها وقد قبعت فى ركن من أركان المسرح بدلا من ان تقف وجها لوجه امام جلاديها ، أخواتها وأمهن ـ ان المواجهة هنا تعلى من شان النص ومن روح لوركا فى المسرحية ـ انها تنتقل من أديلا لاخواتها وأمهن وتحد من سيطرة التقاليد وألوان الضغط المختلفة .

ولم يستطع المخرج ان يلقى الاضواء على شخصية الخادمة فى الفصل الأول ـ ان هذه الشخصية تحمل رأيا من آراء لوركا وشاعريته . انها الشخصية الطيبة المسكينة التى أكل الحرمان قلبها وحجره . لقد غدت قاسية الطباع بعد أن عاشت فترة فى خدمة برناردا ، حتى أنها تقسو على المساكين امثال المتسولة .. وفى تحول هذه الشخصية من الطيبة الى القسوة ، ومن الانسانية الى اللا انسانية أكبر دليل على أن « لوركا » شاعر يبحث فى أغوار النفس البشرية وما يعتريها من تغييرات خلال ظروف ضغط سياسى أو غيره .

ثم هذا السعال الذى يلازم شخصية « برناردا » منذ ثلاثين عاما .. لم نر له ولو على سبيل خدمة النص أثرا فى المسرحية .. ان « لابونشيا » تقول أنها خدمت برناردا ثلاثين سنة وكانت تقضى الليل ساهرة الى جانبها اذ ابتلاها الله بالسعال . وتمضى بنا المسرحية تمثل شطرا غير قصير من الزمن دون ان نجد أثرا لهذا او ذاك .

« ولوركا » حين أورد هذه العبارة (مرض السعال) لم ير ان يضعف بالمرض أو بالسعال من شخصية برناردا ـ انما أوردها ليصور حقيقة شفافة .. هى أن من تقدمت بهن السن مثل برناردا (٦٠ سنة) لا بد أن تصحبهن بعض الأمراض ـ واختار السعال بالذات لانه ليس مرضا بالمعنى الصحيح ـ فلو أن هذه الشخصية قد لازمتها فى بعض مراحل منها لأزمة السعال ـ لما أضعفت هذه اللازمة من قوة الشخصية وكيانها ـ بل على العكس لزادتها قسوة فى أعيننا .. بل ولزادت من اضطرابنا النفسى فى المسرحية .

والمفروض بعد ذلك أن المسرحية تنص على أن الله قد وهب « برناردا » خمس بنات دميمات لا ميراث لهن الا كسرة من الخبز وعنقود من العنب .

وبرغم هذا وجدنا بيت برناردا يوم وفاة زوجها على حالة فاخرة فالكراسى « المودرن » التى لا توجد حتى فى أية قرية من قرى اسبانيا والتى تضاربت تضاربا فظيعا مع المنظر الخلفى (البانوراما)التى تمثل تلال القرية ومساكنها الريفية .. ثم هذه الكثرة التى وردت عليها هذه الكراسى .. ولو ان بيت « برناردا » قد ظهر بالكراسى التى أشار اليها لوركا فى مقدمة الفصل الثانى « الكراسى المنخفضة » لساعد ذلك كثيرا على الارتفاع بشخصية « برناردا » وبيتها معا .. هذه الشخصية التى تقرر فى حوار المسرحية ضيقها ومالها من حضور هذا الجمع الكبير من المعزين الى بيتها ـ فكيف اذن تعد لهم كل هذه الكراسى التى زادت على الثلاثين لاستقبالهم . ان اعداد حاجيات المنظر هنا تتنافى مع ما يكون فى الشخصية من تطورات للمواقف المسرحية .

ومن اين أتت برناردا بهذه الكراسى ـ لابد أنها استأجرتها لأنها كانت كلها على شاكلة واحدة ـ واذا كان هذا صحيحا ؟ فهل أبقت على عشرة منها فى بيتها بعد العزاء لتستعملها فى الفصلين الثانى والثالث ؟!.

والاضاءة فى الفصل الثالث .. كان المفروض أن يكون مصدرها هذا المصباح الغازى الكبير .. ومع ذلك فقد كان منتصف المسرح مضيئا اضاءة صفراء تعبر عن ضوء حيث تناولت العائلة عشاءها . واذا بنا نجد المصباح فى الركن الأيسر من المسرح مضاء وحوله ظلام شديد .. والمفروض أيضا أن النور الصادر من حنيات المسرح يشع من مصدر معين .. لقد كان المصباح مضاء حقا ولكنها اضاءة حقة وليست اضاءة مسرحية ـ فالاضاءة المسرحية تحدد مساحة النور التى يضيئها هذا المصباح ببروجكتورات بيبى . لكن المسئول عن الاضاءة لم يجسم هذا التحديد واكتفى باضاءة المصباح .. ونتيجة لذلك كان الممثلون فى ظلام عند قيامهم بالحركة المسرحية القريبة من المصباح اذ كانت فى ظلام تام على المسرح .

وفى هذا أقول ملاحظة صغيرة ـ ففى الخارج تمثل أيضا بعض المشاهد أو الفصول فى ظلام تام كما هو واضح فى اغلب مسرحيات شكسبير حتى اعتبر ورود المنظر المظلم فى مسرحياته من تقاليد مسرح شكسبير ، وبرغم هذا فان هناك ما يسمى بـ (بروجكتور الراس) يأتى من أعلا الصالة بمقاييس ومعايير محددة للضوء ومتوازنة فى اللون والقوة مع الشخصية والحدث المسرحى لتضىء وجه الممثل فقط حتى تظهر للجمهور تعبيراته وقسماته فى أظلم ساعات الليل واحلكها ..

بقيت كلمة صغيرة أهمس بها فى اذن « اميليا » (نادية السبع) وهى انه لم يكن من المصلحة أبدا لخدمة النص المسرحى لن تدور احداث المسرحية حول البقاء والفناء ـ البقاء تملثه البنات الخمس والفناء ترمز اليه برناردا بقسوتها وأنانيتها وكبر سنها ـ ثم بعد ذلك تظهر لنا اميليا لتمثل دورها العانس وفى اصبعها دبلة زواج ..

لا شك أيضا رغم كل هذه الملاحظات أن المسرح القومى قد فعل خيرا حين اتجه الى الانتاج العالمى حتى يسهم فى تطوير مسرحنا العربى فى فترة الانتقال الكبيرة التى تقوم بها الدولة الآن حتى يسير مسرحنا قدما الى الامام ليلحق بالتيارات الفنية والادبية فى الخارج .

جلال الشرقاوى









مسرحية « بيت برناردا ألبا » هى آخر مسرحية كتبها الشاعر الاسبانى الكبير فيديريكوغرسية لوركا قبل أن تصرعهرصاصات جنود فرانكو فى ١٩ اغسطس سنة ١٩٣٦ (١) .

وقد أثرت شهرة « لوركا » الشاعر ـ فيما يبدو ـ على شهرته ككاتب مسرحى ، خاصة وانه كتب معظم مسرحياته الأولى شعرا. لذلك كان أهم نقد وجه الى مسرحه هو غلبة الروح الشعرية عليه ولو كان ذلك على حساب البناء الدرامى للمسرحية (٢) .

وفى المقدمة الرائعة التى كتبها فرانسيسكو لوركا ـ شقيق الشاعر ـ لثلاث من مسرحياته (« عرس الدم » ، « يرما » ، « بيت برناردا ألبا ») ينفى هذه الفكرة ، ويؤكد ان شقيقه ليس شاعرا تحول الى المسرح كما يظن البعض (٣) فميله للمسرح ظهر مع موهبته الشعرية ، ان لم يكن قبلها ، ويروى أن « أول لعبة اشتراها فيديريكو من ماله الخاص ـ بعد أن كسر خزانة

(١) للتعرف على التفاصيل الدامية لمصرع الشاعر يستطيع القارىء أن يرجع الى الفصل المعنون « مصرع لوركا » ص ٤١ فى كتاب الدكتور على سعد : « لوركا شاعر اسبانيا الشهيد ـ عرس الدم » ـ بيروت ، دار المعجم العربى ، ١٩٥٤ ، وكذلك مقال شاكر مصطفى : « الزيتونة والدم الحار » فى عدد ديسمبر ١٩٦١ من مجلة « الآداب » البيروتية ص ١١ ، وعنه أخذنا صورة لوركا المنشورة مع هذا المقال .

(٢) ممن يرون هذا الرأى الناقد الامريكى جون جاسنر ـ انظر :

Gohn Gassner : *"Masters of The Drama" New York, Random House, 1940. (P. 431).*

(٣) *Federico Garcia Lorka : "Three Tragedies". With an introduction by : The Poet's Brother Francisco Garcia Lorka. New York. New Directions, 1947, (P. 7).*

مدخراته ـ كانت مسرحا صغيرا . » (١) ، وان اول مسرحياته « آثام الفراشة » ـ كتبها فى نفس الفترة التى ظهر فيها أول مؤلفاته الشعرية ، وهو « كتاب القصائد » . اما الأشعار التى كتبها قبل هذا الديوان فتقابلها من الناحية الزمنية مسرحية اخرى تركها الشاعر دون ان يتمها . (٢)

ورغم هذا الدفاع الحار من جانب شقيق لوركا ، فلا ينكر مع ذلك غلبة الروح الشعرية على مسرح شقيقه . كل ما فى الأمر أنه لا يعتبر ذلك عيبا فنيا ، ما دام بناء المسرحية سليما من الناحية الدرامية ، بل يذهب الى أكثر من ذلك ويقول :

« وأنا من جانبى أعترف أنى لا أعرف مسرحا عظيما الا وهو فى الوقت نفسه مسرحا شعريا . » (٣)

ثم يضيف ان كل مسرحيات لوركا ـ باستثناء مسرحية «ماريا بيندا » ـ يسودها تصور درامى سليم (٤) ومع ذلك فهو يشير الى ان شقيقه قد تاثر بما وجه اليه من نقد ، وعمل جاهدا ، وباسلوبه الخاص ، على ان يخلص فنه الدرامى من طغيان موهبته الشعرية ، وان ذلك قد تحقق له فى اكمل صورة فى مسرحيته الاخيرة : « بيت برناردا البا . » (٥)

ويؤيد ذلك ما قاله لوركا نفسه عن المسرحية :

« لقد حذفت أشياء كثيرة من هذه التراجيديا ، كثيرا من الأغانى والأناشيد آننى أريد أن يغلب على عملى المسرحى التشدد والبسالة . » (٦)

(١) المصدر السابق : *P. 1*
(٢) المصدر السابق : *P. 7*
(٣) المصدر السابق : *P. 13*
(٤) المصدر السابق : *P. 19*
(٥) المصدر السابق : *P. 32*
(٦) الدكتور على سعد :«لوركا شاعر اسبانيا الشهيد»ص٤٠

وبعد أن انتهى من كتابتها قال : « لا شعر بل مسرحاً خالصا »، ووصفها فى مناسبة أخرى بأنها « واقع صرف » ، كما قدم نصها بهذه العبارة :

« يقرر الكاتب أن هذه الفصول الثلاثة قصد بها أن تكون تسجيلا فوتوغرافيا . » (١)

واذا كنا نؤمن أن أقوال الفنانين عن أعمالهم ينبغى الا تؤخذ قضايا مسلما بصحتها ، لأن عمل الفنان أن يبدع ويخلق ، أما تفسير خلقه وتحليله فمن شأن النقـــاد المتخصصين ، الا أن مناقشة هذه التصريحات التى قالها الكاتب تساعد ، لا شك ، فى القاء الضوء على طبيعة المسرحية التى نتناولها بالبحث .

ولنبدأ بمحاولة الاجابة على هذا السؤال ، وهو : الى أى حد وفق الكاتب فى تحقيق البناء المسرحى المتكامل ؟

ومن حسن الحظ أن ترجمة المسرحية بين أيدينا (٢) تعيننا فيما نحن بسبيله . فى الفصل الأول نلتقى بالأسرة صـبيحة وفاة عائلها ، فنتعرف على الشخصيات ، وندرك القيود الشديدة الصارمة التى تفرضها الأم على بناتها الخمس ، وضيق البنات بهذه القيود وبحياتهن كلها ، ومحاولاتهن ـ بدرجات مختلفة ـ التمرد على هذه القيود والاستمتاع بحقهن الطبيعى فى الحياة . ونتعرف كذلك على نظرة الأم المتزمتة للحياة ، وكراهيتها لأهل القرية رغم احتفالها الشديد برأيهم فيها وفى بناتها ، وحرصها على التجسس عليهم ، وتمسكها البالغ فيه بالتقاليد وما يتصل بها من مظاهر الشرف والاستعلاء الكاذبة دون أن تهتم بما يجـرى داخل القلوب وما يعتمل فى الصدور ما دام المظهر الخـارجى سليما . ويختتم الفصل الأول ختاما رائعا بالجدة العجوز وقد ثارت على سجنها وخرجت مرتدية حليها وملابسها الثمينة تهذى وتطلب الزواج ، فكأنها تصرخ بألسنة البنات وتعبر عن كوامن أشجانهن ، وتشير فى الوقت نفسه الى المصير الذى ينتظرهن.

وفى الفصل الثانى تزداد سرعة الأحداث ، ونندمج أكثـــر فى الجو الكئيب الذى تعيش فيه الأسرة ، وتزداد ملامح الشخصيات وضوحا . فنعلم أن الفتى الوسيم « بيبى ال رومانو » قد تقدم لخطبة كبرى البنات (أنجوسيتاس) طمعا فى ميراثها ، ونكتشف شيئا فشيئا أن صغرى البنات (أديلا) على علاقة آثمة بخطيب أختها ، وأن (مارتيريو) الشوهاء تحبه هى الأخرى فى صمت ، وتهدد « أديلا » بالفضيحة اذا عادت الى لقائه . ويختتم الفصل ختاما رائعا كذلك وان كان أعنف من ختام سابقه ، فقد اكتشف أهل القرية أن ابنة الجيران قد أنجبت طفلا لا يعرف أحد أباه ، وحاولت التخلص منه ، وها هم يرجمونها حتى المـوت حسب عاداتهم القديمة . وبرناردا تصيح فيهم محرضة أن اقتــلوها واحرقوا مكان خطيئتها ، والأخوات جميعا يرقبن الموكب الصاخب

(١) Eric Bentley : "In Search of Theatre". New York, Vintage Books, 1945. (P. 213).

(٢) ترجمها الدكتور محمود على مكى ، وراجعها الدكتور حسين مؤنس ، وقدم لها الدكتور لطفى عبد البـديع ، وقامت بنشرها الادارة العامة للثقافة (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر الآن) بوزارة الثقافة والارشاد القومى فى سلسلة « روائع المسرح العالمى » ـ العدد ٢٣ ـ ومن الملاحظ أن تقديمها كان شديد الايجاز على غير ما جرت عليه هذه السلسلة ، فلا نـكاد نتعرف منه على الكاتب أو اتجاهاته أو أعماله الأخرى ، وحتى تحليل المسرحية نفسها كان موجزا أيضا لا يفى بالغرض من هذه المقدمات. أما الترجمة نفسها فتبدو جيدة بشكل عام ماعدا مواضع قليلة التزم فيها المترجم المعنى الحرفى دون أن يبحث له عن مقابل فى اللغة العربية مثل قوله ص ٢١ : « لقد أوشكت أن تحيـلى حنجرتك الى تراب » ! ، أو قوله ص ٤٧ : « أن انريكى أوماناس كان معجبا بك حتى انه أخفى قدميه وراءك .. »

ويخيل الى كذلك أن الترجمة لم تنجح كل النجاح فى نقـل شاعرية لوركا كاملة فى بعض المواضع ، وهو أمر طبيعى ومقبول ما دام المترجم قد التزم الأمانة التامة فى ترجمته .

ما عدا « أديلا » التى تصيح من بعيـــد وهى ممسكة ببطنها : « لا تفعلوا .. لا تفعلوا »

ويرى « اريك بنتلى » فى خاتمة هذا الفصل تأجيلا مصطنعا للـكارثة الوشيكة الوقوع على منهج « ابسن » فى مسرحيـــة « الأشباح » (١) ، فى حين نرى فيه تمهيدا رائعا وتهيئة نفسية موفقة لهذه الكارثة ، كما أنه يلقى ضوءا كاشفا على جانب هام من شخصية برناردا الصارمة الحريصة على التقاليد ، المهتمة فى الوقت نفسه بتتبع فضائح الآخرين والتشفى فى مصائبهم . وما أروع الانتقال من الحوار العنيف بين « أديلا » و « مارتيريو » حول علاقة الأولى ببيبى الى هذا المشهد الصاخب الذى يومىء من بعيد الى المصير الذى ينتظر « أديلا » نتيجة لعلاقتها ببيبى.

وفى الفصل الثالث تمهيدات أخرى للكارثة المتوقعة رغـــم الهدوء الغالب على مطلع الفصل ، انه الهـــدوء الذى يسبق العاصفة ، ومع ذلك فوسط الهدوء عدة ارهاصات تشير الى هبوبها .. « ماجدالينا » تسكب الملح ، وتقــول « أميليا » :
« ان انسكاب الملح على المائدة ينذر دائما بوقوع حادث سىء (٢)
و « برونثيا » ـ صـــديقة الأم ـ ترى خاتم الخطبـــة فى يد « انجوستياس » فتقول : « ما أجمله ! ... فص من ثلاث لآلىء.. لقد كانت اللآلىء على أيامى تعنى الدموع ! » (٣) .. ثم حصان النتاج الجامح الذى يدق أرض الحظيرة وجدرانها ويكاد يهدم المنزل على من فيه ، كل ذلك وغيره تمهيدات تبشر بالـكارثة وتسبقها حتى لتجد وجدانك ينشعب فى توجس متوقعا حـدوث شىء جلل ، فاذا وقعت الكارثة بالفعل لم تذهل ولم تفاجأ ولم تؤخذ على غرة شأن مفاجآت الميلودراما العنيفة الصاخبة .

وبعد أن تمهد الجدة العجوز التمهيد النهائى للكارثة بهذيان آخر تتحدث فيه عن رغبتها فى الزواج والانجاب، وسنعود مرة أخرى الى الحديث عن وظيفة هذا الهذيان فى المسرحية ، تشتبك « مارتيريو » فى عراك مع « أديلا » ، وتوقظ الأم لتعلنها بأن « بيبى » ينتظر « أديلا » فى الحظيرة ، فتثور الأم وتهجم على « أديلا » تريد أن تضربها ، ولكن هذه الأخيرة تتحداها وتحطم عصاها ، فقد عرفت طعم الحب والتحرر ، ولم تعد ترى لأحد من سلطان عليها سوى « بيبى » .. وتخرج الأم مهـــرولة تحضر بندقيتها وتسرع الى الحظيرة لتقتل « بيبى » الذى يسرع بالفرار ناجيا بنفسه ، ولكن « مارتيريو » تزعم أنه قتل ، فتنهار « أديلا » وتنتحر ، وتعود الأم الصارمة لتأمر الجميع بالصمت والاحتفاظ بالمظاهر ، فقد ماتت ابنتها عذراء ، ولن يسمع أحد بخبر فضيحتها !

وواضح أننا أمام بناء مسرحى متكامل ، يقدم لنا صراعا دراميا ناجحا طرفه الأول الأم الطاغية وما تمثله من قيم اجتماعية رجعية بالية ، وفى الطرف الآخر البنات الخمس بغرائزهن ونوازعهـن التى تتصارع هى الأخـــرى فيما بينها صراعات جانبية تؤكد الصراع الرئيسى ، وتزيد من حدته ، وتسرع به نحو قمته فنهايته الفاجعة فلنقل الآن مؤقتا أن لوركا حين صاح « لا شـــعر بل بل مسرحا خالصا » كان محقا الى حد بعيد ، خاصة اذا قارنا « بيت برناردا ألبا » بمسرحياته الأخرى التى غلب عليها الطابع الشعرى بدرجات متفاوتة .

***

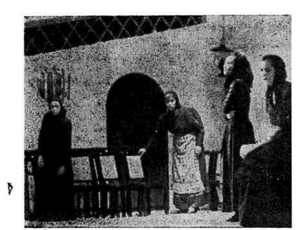
ولنحاول أن نبحث الشطر الثانى من تصريحات المؤلف الخاص بتحقيق الواقعية الصرف ، والتسجيل الفوتغرافى ـ على حـد تعبيره ـ ووسيلتنا هنا أيضا هى المسرحية نفسها ، وان كنـــا لا نرى بأسا من الرجوع الى بعض الحقائق التى يقدمها لنا شقيق المؤلف ، ويهمنا منها بصفة خاصة ما يؤكده من أن شقيقه فى محاولته تنقية مسرحه من غلبة العناصر الشعرية عليه قد ازداد اقترابا من الواقع الاسبانى واستلهامه ومد جذوره فيه (٤) ،

(١) Eric Bentley : "In Search of Thatre". (P. 211).

(٢) المسرحية ص ١٢١ .

(٣) المسرحية ص ١٢١ .

(٤) "Three Tragedies", by Federico Garcia Lorka, (P. 20).



منظر من المسرحية

وانه وهو يكتب مسرحية « دوناروزيتا » مثـلا كان يرجع الى الدليل العام ، ومجموعات الصحف الاسبانية ، ومؤلفات عـديدة عن الازهار وغيرها مما يتصل بموضوع مسرحيته(١) ،ويقول عن مسرحية « بيت برناردا ألبا » بالذات انها من بين مسرحيـاته « أكثرها استلهاما للواقع . وهى من هذه الناحية على النقيض من مسرحية « عرس الدم » التى اخترع كل شىء فيها ما عـدا الحبكة المسرحية . أما برناردا فكل ما فيها مستلهم من الواقع ما عدا القصة نفسها . والقصة محتملة الحدوث فى مثل الظروف التى صورها ، والشخصيات أدخلت عليها بعض التعديلات وهو أمر طبيعى ، لتصبح الحبكة المسرحية ممكنة . » (٢)

والحق أن فى المسرحية عناصر كثيرة تؤيد ما ذهب اليـه « لوركا » وشقيقه « فرانسيسكو » فالمشكلة الرئيسية التى تدور حولها مشكلة واقعية خالصة ذات طابع اجتماعى ، تتمثل كمـا رأينا فى الصراع بين ارادة الأم الطاغية ومن ورائها التقـاليد الاجتماعية البالية ، وبين ارادة بناتها وغرائزهن وظمئهن للحب والحياة والحرية ، حتى ليقارنها « أريك بنتـلى » بالمسرح الاجتماعى عند « ابسن » ، و « أوستروفسكى » (٣)ويقارنها « مارتن لام » أستاذ الدراما بجامعة « ستوكهولم » بمسرحية « رغبة عند شجر الدردار » للكاتب الامريكى « أونيل » ، لمـا فيها من صراع بين القسوة والتزمت المتطرف وبين غرائز الانسان العادية ، ويقابل بين شخصية « برناردا » وبين شخصـية « كابوت » العجوز فى المسرحية الأخيرة . (٤)

وحين نرجع الى النص المسرحى نجد أن المؤلف قد استخدم النثر لغة للمسرحية كلها باستثناء أنشودة عمال الحصـاد والمنولوج الذى القته الجدة العجوز فى الفصل الاخير ، ولاشك أن النثر اقرب لمطلب الواقعية من الشعر ، كما نجد فى المسرحية اهتماما واضحا بتحديد الأساس الطبقى والاقتصادى الذى يحدد علاقات الأشخاص ، ويتدخل الى حد كبير فى صنع مصـائرهم ومآسيهم . ففى الصفحات الأولى للمسرحية نلتقى بمتسـولة فقيرة جاءت مع ابنتها تطلب فضلات الطعام ، ولكن الخـادمة تطردها وتحتفظ بالفضلات لنفسها ، وبعد قليل تقارن بين حالها وامثالها وبين حال أسرة برناردا فتقول :

« أرض من الخشب تلمع بالزيت حتى تصبح كالمرآة ، وكوى فى الجدران نظيفة بيضاء ، وأسرة من الصلب !. أما نحن فلنتجرع المر فى أكواخ مبنية من الطين وبيوت ليس فيها من أثاث الا طبق وملعقة ، ليتنا نموت جميعا حتى لايبقى أحد يحدث بعدنا بمثل هذا الحديث . » (١)

ثم تلعن سيدها الراحل مشيرة فى الوقت نفسه الى لون من أمر الوان الهوان التى تتعرض لها فى خدمة المنازل :

« تجرع غصة الموت.. فلن تعود بعد اليوم الى رفع قميصى عن جسدى وراء حظيرة خيولك . » (٢)

ولا أدرى لماذا خففت العبارة الأخيرةفى النصالممثل الى « لن تعود الى مغازلتى » رغم البون الشاسع بين المعنيين .. كمـا حذفت فقرة كبيرة من حديث « لابونشيا » ـ الخادمة العجوز ـ وهى تتحدث عن عمال الحصاد النازحين الى القرية (٣) رغم أهميتها فى كمال وظيفتهم الفنية فى المسرحية ، ودورهم فى اثـارة اشجان الفتيات الحبيسات المكبوتات .. ترى اما قدر لنا بعد ان نتخلص من هذا التزمت الأخلاقى المضحك خاصة ونحن نقـدم روائع المسرح العالمى ؟!

وفى أحاديث « لابونشيا » و « برناردا » اشارات كثيرة الى هذه الفوارق الطبقية والاقتصادية التى نتحدث اليها ، والتى تحدد العلاقات بين أهل القرية . ولا شك أن خطبة « بيبى ال رومانو » الفتى الوسيم لانجوستياس أكبر البنات سنا (٣٩ سنة) رغم تعلقه بأديلا الصغيرة التى تفوقها جمالا ، لا لشىء الا لثراء الاولى وطمعه فى ميراثها تعتبرمن أهم أحداث المسرحيةواخطرها أثرا فى تحديد شكلها التراجيدى . والأساس الاقتصادى الذى قامت عليه لا يحتاج الى بيان .

هذه الاشارات وامثالها ، وهى كثيرة فى المسرحية ، تؤكـد المضمون الواقعى للمسرحية ، وهى واقعية لا تكتفى بالوصـف المحايد ـ أو التسجيل الفوتغرافى ـ بل تتخذ موقفا محددا من

---

(١) المصدر السابق : P. 23
(٢) المصدر السابق : P. 32
(٣) Eric Bentley : *"In Search of Theatre."* (P. 211).
(٤) Martin Lamm : *"Modern Drama"*. Translated by K. Elliott, Oxford, Basil Blackwell, 1952. (P. 350).

---

(١) المسرحية ص ٢٢ ، ٢٣
(٢) المسرحية ص ٢٣ .
(٣) المسرحية ص ٨٦ ، ٨٧

منظر من المسرحية



خلال رسم الشخصيات وترتيب الأحداث يستهدف اثارة السخط فى نفوسنا على هذا المجتمع العفن المتفسخ ، فتقترب بذلك كثيرا من الواقعية النقدية التى ملات الأدب الأوربى فى أواخر القرن التاسع عشر . بل وأكثر من ذلك فالايجابية المتمثلة فى شخصية « أديلا » وثورتها دفاعا عن فرديتها وحقها فى الحياة رغم ادراكها لجبروت القوة الغاشمة التى تقاومها ، مثل هذه الثورة الايجابية تمثل مرحلة اخرى من مراحل الواقعية التالية على الواقعية النقدية ، وهى الواقعية الاشتراكية التى تستهدف تأكيد ذات الفرد ، وتحثه على العمل الايجابى ومقاومة كل قوى الظلم مهما كانت طاغية غاشمة .

على ضوء هذه الحقائق نستطيع أن نفهم لماذا قال « اريك بنتلى » عن هذه المسرحية :

« لا أعرف كاتبا استخدم شكل المسرحية التى تدور داخل أبواب مغلقة ونجح مثل نجاح لوركا فى أن يقدم لنا صورة قرية بأكملها ، بل حضارة بأسرها .» (١)

كما قال فى موضع آخر :

« ان لوركا لم يكتب تحية لاسبانيا القديمة ، بل كتب نعيا لها . ولقد كانت حكومة فرانكو محقة تماما فى أن ترى فيها تهديدا للنظام الذى تدافع عنه . » (٢)

ومعنى هذا كله أن الشاعر كان محقا أيضا فيما زعمه لمسرحيته من واقعية صرف ، والى حد ما تسجيل فوتغرافى ، وان كان فى التعبير الأخير شىء من المبالغة المقصودة على ما نظن . على ان هذه الواقعية المتعددة الجوانب لا تمثل فى حقيقة الأمر الا جانبا من جوانب المسرحية ، أو مستوى واحدا من مستوياتها ، ولا تعنى بالتالى ان الشاعر قد استطاع ان يتخلى تماما عن شاعريته . فالقراءة الواعية للمسرحية تؤكد أنه استخدم وسائل شعرية عديدة فى التعبير عن المضمون الواقعى ، وهى وسائل أساسية فى بناء المسرحية ورسم شخصياتها واستكمالها لشكلها الفنى بحيث يحقق لنا أن نرى ان أصدق وصف للمسرحية هو الواقعية الشعرية .

ولنبدا باوضح هذه الوسائل ، وهما المقطوعتان اللتان كتبهما المؤلف شعرا ، واجرى احداهما على لسان الجدة العجوز قرب نهاية الفصل الأخير . وشخصية الجدة العجوز هى الشخصية الوحيدة فى المسرحية التى لم يرسمها الشاعر على أساس واقعى ، وانما على اساس شعرى خالص ، فجسد فيها وفى هذيانها الرغبات الكامنة فى نفوس الفتيات ، فاذا بحديثها المضطرب أشبه ما يكون بنشيد العقل اللاواعى أو الغرائز الدفينة فى نفوسنا .. ألا يحدثنا علم النفس بأن من أهم مظاهر الاضطرابات العقلية ارتفاع الحاجز الفاصل بين عالم الغرائز الحبيسة فى العقل اللاواعى وبين العقل الواعى اليقظ فتختلط مفاهيم العالمين ؟ .. فاذا بدا حديث العجوز مضطربا مضحكا عند النظرة السطحية الأولى ، الا أنه فى حقيقة الأمر تعبير شعرى صادق عما يضطرب فى نفوس الفتيات من آلام وأشجان وحرمان ، وتعبير فى الوقت نفسه عما يتطلعن اليه من تحرر وانطلاق وممارسة حقهن الطبيعى فى الزواج والانجاب .. وما أجمل وقع حديثها وسط الجو الحار الخانق عن رغبتها فى الزواج « من فتى جميل يأتى من ساحل البحر .. من ساحل البحر .. » (٣) **ثم ما أبرع الكاتب وهو يقرن بعد ذلك فى حديثها الأخير وهى تحمل الشاة الصغيرة ـ بين البحر والانجاب ، بين بياض الشعر والزبد وبين الظلام الذى يملأ جو المسرحية من أولها والسواد الذى يصبغ أثواب الشخصيات جميعا :**

« .. الظلام يضرب أطنابه فى كل مكان .. وانت تظنين اننى لا أستطيع ان أنجب أولادا لأن شعرى قد أبيض .. فاعلمى أنى سيكون لى أبناء وأبناء وأبناء ، وهذا الطفل الذى ترين أبيض الشعر ، وسيكون له طفل ، وسينجب هذا آخر .. وكلهم سيكون

---

(١) *Eric Bentley : "In Search of Theatre". (P. 212).*

(٢) المصدر السابق : *P. 210*

(٣) المسرحية ص ٦٤ .

لهم شعر بلون الجليد .. سنكون مثل أمواج البحر : موجة بعد موجة .. وسنجلس جميعا وقد ابيضت شعورنا فنستحيل الى زبد ، كذلك الذى يعلو قمم الأمواج .. لماذا لا يوجد زبد فى هذا البيت ؟ انى لا أرى هنا الا ثيابا سودا بلون الحداد .. » (١)

ومما يؤسف له حقا ان الاخراج العربى للمسرحية لم يفطن الى الدور الهام الذى تؤديه العجوز فى المسرحية فأضاع كل تأثيرها وسط الملابس المضحكة والأداء الفكه ، وكان ينبغى أن يؤدى بأسلوب أقرب للانشاد والترتيل الغامض .

وشىء قريب من هذا يمكن ان يقال عن أغنية عمال الحصاد . انهم رجال « مفتولو الاجسام كأنهم جذوع شجر لوحتها أشعة الشمس .. » (٢) **جاءوا من الجبال ليعملوا فى حقول القرية .. مثل هؤلاء الرجال اذا غنوا أتصور غناءهم قويا يفيض رجولة وعنفا .. انها انشودة جماعية ترددها أصوات خشنة كلها رجولة تثير مكامن الحرمان فى نفوس العوانس فيرددنها بعد ذلك فى التياع وحنين ، وأكاد أقول فى شبق الجائع المحروم .. وهو مالم يتحقق على صورته المثلى فى كلمات صلاح جاهين ولا لحن عبد الحليم نويرة .. واذا كان المؤلف قد قال :** « تسمع أصوات دفوف وطبول مع الغناء » (٣) **فانه لم يذكر أصوات العود والقانون وبقية آلات التخت الشرقى الكامل التى سمعناها تصاحب اغنية يرددها رجال أشداء وهم عائدون من الحقول !! ومن هنا نستطيع ان نقول أن الأغنية لم تؤد دورها كاملا فى المسرحية الممثلة ، وان نجحت الممثلات فى تصوير أثرها فى نفوسهن .**

وفيما عدا هاتين المقطوعتين استخدم الشاعر النثر فى المسرحية كلها ، ولكن ما أكثر المواضع التى ارتفع فيها هذا النثر الى مستوى التعبير الشعرى الموحى ، دون أن يرتفع مع ذلك على مستوى الشخصيات التى تتحدث به ، بل على العكس من ذلك استمد صوره وتشبيهاته من البيئة الريفية المحيطة بها ، تقول أنجوستياس لأمها :

« انى كثيرا ما أنظر الى « بيبى » فى امعان ، فأرى كأن صورته قد امحت من بين قضبان النافذة ، كما لو حجبته عنى سحابة من التراب الذى تثيره قطعان الماشية أثناء سيرها . » (٤)

ولاحظ ما فى العبارة من شاعرية بسيطة ساذجة تؤدى المعنى المطلوب بمنتهى الصدق والعمق ودون أن ترتفع عن المستوى الفكرى والوجدانى لشخصية العانس الريفية ، بل تستمد تشبيهها من البيئة المادية القريبة لتحوله الى تعبير نفسى بليغ ، يشترك مع ذلك مع غيره من الاشارات التى ذكرناها من قبل فى التمهيد للكارثة الوشيكة الوقوع . ومن نفس هذا الوادى قول برناردا للابونشيا :

« لو كان فى هذا البيت مرعى سهل لسارعت أنت لتتكفلى باستحضار ماشية الجيران حتى تأتى عليه طعمة سائغة . » (٥)

والأمثلة على شاعرية الحوار النثرى كثيرة ، وهى شاعرية بسيطة تؤدى دورها فى خدمة المضمون الواقعى للمسرحية ولا تطغى عليه ، أو تحول المسرحية الى مجموعة من القصائد الغنائية التى تتطلب القاء خاصا وترخيما فى الصوت كما يحدث فى بعض المسرحيات الشعرية التى لا تكاد تحمل من عناصر الفن المسرحى سوى اسمه .

***

ويبقى بعد ذلك عنصر شعرى على أكبر قدر من الأهمية ، وهو استخدام الشاعر لمجموعة كبيرة من الرموز فى علاج موضوعها ، وهو موضوع جنسى من الدرجة الأولى كما نعلم ، « بل هو الجنس ذاته على حد تعبير ناقدنا النابه الدكتور على الراعى (٦) **وكان باستطاعة المؤلف ـ لو أراد ودون أن يتعرض للوم أحد ـ**

---

(١) المسرحية ص ١٤٠ ، ١٤١

(٢) المسرحية ص ٨٦ .

(٣) المسرحية ص ٨٨ .

(٤) المسرحية ص ١٢٦

(٥) المسرحية ص ١٣٢

(٦) « المجلة » العدد ٤٩ ص ٦

ان يحشد مسرحيته بالمواقف الجنسية المثيرة ، كان يقدم لنا لقاء « أديلا » بحبيبها « بيبى » فى الحظيرة ، او يملأ مسرحيته بالحوار النابى الصريح ، ولكنه بفنه الرفيع وشاعريته المتدفقة آثر أن يعالج موضوعه عن طريق استخدام الرموز القوية الدالة. وقد تنبه الدكتور أنور لوقا الى أهم هذه الرموز فربط فى مقاله عن المسرحية (١) بين « نار القيظ فى جو البيت والقرية والحقول ونار الحرمان التى تحرق قلوب هؤلاء العوانس الحبيسات» (٢)، وأشار الى أن « الجميع فى دنيا « برناردا » عطشى .. الأرض والأجساد على السواء . فالقرية بعيدة عن أى نهر ، وأهلها يشربون من ماء الآبار . وما أشد ظمأ « أديلا » التى تهم بترك مائدة العشاء التماسا لكوب من الماء ، وترفع بعد ذلك الجرة على فمها ، أو تخرج فى ظلام الليل الحالك لتحظى بنفحة من نسيم بليل . » (٣)

وربط بين حديث العجوز عن البحر وبين هذا الظمأ ، كما التفت الى مدلول السواد فى ثياب الحداد ، واعتبر صهيل الحصان ونشيد الفلاحين الذين خرجوا للحصاد ترديدا لدعاء الحياة القوى الغلاب . (٤)

واضيف الى ذلك انى اعتبر كل ما ذكره رموزا شعرية تشير الى الجنس والحنين الى ممارسته الذى يضطرب فى نفوس الفتيات جميعا ، وقد وضحت رأيى بالنسبة لدور العجوز وهذيانها ، وأغنية عمال الحصاد ، وبقى أن نقف قليلا عند حصان النتاج . تقول برناردا بعد أن تضيق بجموحه الشديد :

« قيدوه ودعوه يخرج الى الحظيرة .. لابد أن شدة الحر تضايقه . » (٥)

ثم ما تلبث أن تستسلم وتحاول التخلص مما يثيره من ضجيج شديد فتصيح فى خدم الحظيرة :

« أدخلوا الأفراس الى الحظيرة واقفلوا عليها ، واتركوه طليقا فانه يوشك ان يهدم على رؤوسنا جدران البيت . » (٦)

هذا الضجيج الشديد الذى احدثه الحصان وهو يطلب الأفراس حتى كاد يهدم جدران البيت على من فيه لم ينفذ على المسرح بدقة ، فقد كان صوت التسجيل واضحا ، والصهيل لا يعطى هذا الاحساس الضخم الذى يشير اليه النص . وفى رأيى أن الحصان يرمز الى قوى الجنس والرغبة فى التحرر من القيود ، ويؤيد ذلك حديث أديلا عنه فيما يشبه الغزل :

« لقد كان حصان النتاج وسط الحظيرة أبيض ناصع البياض، وكان يبدو فى ضعف حجمه مالئا كل الفراغ المظلم . » (٧)

انها تحس له فى أعماقها معنى جنسيا لا يبين يرتبط بمهمته مع الأفراس من ناحية ، وبمكانه فى الحظيرة حيث تعودت أن تلتقى بحبيبها « بيبى » من ناحية أخرى ، ثم بلونه الأبيض الناصع الذى يبدد ظلام الحظيرة ، أو قل ظلام الكبت والحرمان ان شئت ، ولن تبعد عن الصواب . ويتاكد صدق هذا الاحساس عند « أديلا » بمقارنته باحساس اميليا المختلف نحو الحصان نفسه :

« حقا .. لقد كان يثير الذعر فى النفوس وكأنه شبح من الأشباح ! » (٨)

ولابد أن نربط هنا بين هذا الرمز الجنسى الذى يشير اليه الحصان وبين ما سبق أن قالته « مارتيريو » عن « اديلا » ، وهى تسر الى أميليا بسر الأصوات التى تسمعها فى الحظيرة فى ساعة متاخرة من الليل ، فتتساءل اميليا : « لعلها بغلة جموح لم تستأنس بعد » ، فتجيبها مارتيريو (فى لهجة لها مغزى والألفاظ تخرج من بين أسنانها) :

---

(١) « المجلة » العدد ٧١ ص ٦٤
(٢) المصدر السابق ص ٦٨
(٣) ، ٤ المصدر السابق ص ٦٨
(٥) المسرحية ص ١١٨
(٦) المسرحية ص ١١٩ ، ١٢٠
(٧) المسرحية ص ١٢٧
(٨) المسرحية ص ١٢٧

« هو هذا بغلة جموح ! » (١)

وكذلك بما ستقوله « أديلا » بعد ذلك وهى تدل بقوتها على « مارتيريو » بعد أن اكتشفت حقيقة علاقتها ببيبى :

« .. ان لدى من القدرة ما أستطيع به أن اذلل جوادا جموحا حتى يركع على ركبته أمامى باشارة من أصبعى » (٢)

وهكذا يكتمل فى اذهاننا مدلول الرمز الجنسى للحصان(٣). ونستطيع أن نضيف فى هذا المجال ذلك الحديث الذى دار بين الاخوات عن الشهب والبروق والنجوم التى تسيل فى السماء ، واختلاف احساسهن بها ، « فاميليا » تغمض عينيها حتى لا تراها ، و « مارتيريو » لا ترى صلة بينها وبين هذه الأشياء ، أما « اديلا » التى تتاجج نفسها بدوافع الثورة والحياة فيطيب لها أن ترى « هذه الأجرام تهوى وهى مشتعلة نارا بعد أن ظلت ساكنة سنوات وسنوات . » (٤) فهذا الحديث وان لم يكن يشير الى الجنس من قريب أو بعيد ، الا أنه كبير الدلالة على طبيعة كل شخصية من هذه الشخصيات الثلاث وهكذا نرى أن المؤلف قد استطاع أن يستخدم الرمز استخداما شاعريا ممتازا فى الكشف عن كوامن شخصياته وساعده ذلك على الا يسرف فى التعبير المباشر الذى كثيرا ما تضيق به الأسماع .

والحق أن جو المسرحية بشكل عام يفيض بشاعرية رقيقة مفعمة رغم القتامة الغالبة عليها ، فقد استطاع لوركا عن طريق الملاحظات الدقيقة والاحساس الفنى الصادق أن يحيل المسرحية الى شىء قريب من السيمفونية . فالمسرحية تبدأ « والسكون العميق يخيم على المسرح الذى يبدو معتما» (٥) وتنتهى والسكون الحزين على الجميع والمسرح «يسوده الظلام» (٦) أيضا . وليس من قبيل المصادفات أن تكون أول كلمة تنطقها « برناردا » على المسرح هى «هس » (٧) ، وأن تبدأ آخر جملة تختتم بها المسرحية بقولها : (سكوتا) ! .. اسكتى قلت لك » (٨)
وفى الفصل الأول يصف المؤلف جدران المنظر بأنها « بيضاء ناصعة » (٩) ، وفى الثانى بأنها بيضاء فقط (١٠) ، أما فى الثالث فهى « بيضاء مشوبة بلون ازرق خفيف » (١١) الا يوحى هذا للمخرج ومصمم الديكور بشىء ؟ ألا يحثهما على أن يحاولا خلق جو معين تشترك فيه الألوان والأضواء مع الموسيقى والأصوات البشرية والحيوانية (الحصان) فى صنع هذه السيمفونية المسرحية التى تفيض شاعرية رغم واقعية أحداثها وشخصياتها ؟!
ان مخرجنا الكبير فتوح نشاطى قد نهض بواجبه خير قيام فى هذه المسرحية ، رغم أنه لم يحقق شيئا مما نشير اليه الا أقل القليل ، وكان الاحساس بهذه الشاعرية هو أهم ما يفتقده لكى يرتفع بمستوى اخراجه للمسرحية مرات كثيرة .

***

على ان هذا التحليل الطويل لمزايا المسرحية لا يعنى أنها عمل مسرحى خارق لا نظير له ، او انها مسرحية جيدة لا جدال فى ذلك او انها فوق مستوى النقد والمناقشة لأن كاتبها اجنبى وعالمى كما يتصور البعض . انها مسرحية جيدة لا جدال ،

---

(١) المسرحية ص ٩١
(٢) المسرحية ص ١٤٨
(٣) قارن هذه الرموز الجنسية ذات الطابع الشعرى بالرموز الفظة المباشرة التى استخدمها الدكتور رشاد رشدى للدلالة على نفس الفكرة فى مسرحية « لعبة الحب » التى قدمها « المسرح الحر » فى الموسم الماضى لتدرك الفارق الضخم بين الاسلوبين فى علاج موضوع الجنس .
(٤) المسرحية ص ١٢٩
(٥) المسرحية ص ١٣
(٦) المسرحية ص ١٣٧
(٧) المسرحية ص ٢٤
(٨) المسرحية ص ١٥٤
(٩) المسرحية ص ١٣
(١٠) المسرحية ص ٦٥
(١١) المسرحية ص ١١٦

ولكنها ليست ممتازة أو على الاقل ليست من روائع المسرح العالمى المعدودة . واذا كان الناقد الأمريكى « فرنسيس فيرجسون » يضع مؤلفها بين أهم خمسة كتاب عرفهم المسرح العالمى فى الفترة الواقعة بين الحربين العالميتين ، وهم : ييتس، اليوت ، كوكتو ، أوبى ، لوركا (١) فانا لا نعدم ناقدا امريكيا آخر لا يقل عنه نفوذا يعقب على رايه قائلا عن لوركا :

« .. لعله أن يكون أنبغ كتاب المسرح فى عصره ، ولكن عصابات الفالانجا قتلته قبل أن يخرج بفنه من مرحلة التجارب . (وان كانت تجاربه رغم ذلك أنضج من « روائع » مؤلفينا المعترف بهم الذين نجمع مؤلفاتهم فى مختارات) » (٢)

ونحن أميل الى الأخذ بهذا الراى المعتدل الذى يذهب اليه « بنتلى » ، فالمسرحية ـ وهى قمة أعمال لوركا ـ رغم ما حققته من نجاحات كثيرة اشرنا الى معظمها لا تخلو من مآخذ يمكن أن نقف عندها قليلا . واهمها تلك القتامة الشديدة الغالبة عليها . فمنذ تبدأ حتى تنتهى لا نكاد نبتسم الا مرتين ، الأولى عندما ترتدى «أديلا» ثوبها الجديد وتذهب الى حظيرة الدجاج (٣)، والثانية عندما تروى « لابونشيا » ذكرياتها مع زوجها «ايفارستو الأزعر » (٤) .. وهما بارقتان من ضوء وسط ظلام الكآبة ، لا تكادان تشرقان حتى تخبوان ، دون أن تؤثرا فى جو القتامة الذى يوشك أن يخنق المتفرج مع الممثلين . ولعل مزيدا من المرح ـ دون اسراف ـ كان كفيلا بأن يرفع عن المسرحية اصر هذا الجو الكئيب الخانق ، ويبعد عنها الملل ، ويزيد عن طريق المقابلة من وضوح المأساة الأليمة التى تعيشها الفتيات ، خاصة وأن مثل هذا المرح يعتبر امرا طبيعيا ومالوفا بين شقيقات من اعمار متقاربة .

ويأتى بعد ذلك تصرف « أنجوسيتاس » الغريب ، حين تصبغ وجهها بالمساحيق وتخرج لمتابعة « بيبى ال رومانو » عقب تشييع جنازة زوج أمها (٥) ، فهو تصرف غير مقبول وغير مفهوم مع صرامة الأم وقسوتها المعروفة ، ومع تمسك أهل القرية بالتقاليد بصورة مبالغ فيها، وحتى اذا قبلنا هذا التصرف لان الميت ليس أباها فكيف نقبل أن ترتدى « أديلا » ثوبها الجديد الأخضر لنفس الفرض ، وان زعمت انها ذهبت به الى حظيرة الدجاج (٦) الا تعرف الحزن على أبيها ولو يوما واحدا ؟!

ومع أن الموقف أحدث شيئا من المرح المفتقد فى المسرحية ، الا انه كان مرحا فى غير وقته المناسب .

ولابد كذلك أن تتوقف قليلا اذا سمعت برناردا تقول لابنتها ماجدالينا (٣٠ سنة) :

« كفى عن البكاء ، واذا أردت أن تفعلى فلتختبئى تحت سرير .. هل سمعتنى ؟ » (٧)

فمثل هذه العبارة تبدو غريبة لا تتسق مع جلال الموقف الحزين وازدحام المكان باكثر من مائتى معزية (٨) ، ولا تنسجم كذلك مع طبيعة « برناردا » الجادة الوقور .

ولست أرى بعد ذلك فارقا كبيرا بين شخصية كل من « اميليا » و « ماجدالينا » أو دور كل منهما فى المسرحية ، بل الأسهل على أتصورهما مندمجتين فى شخصية واحدة تزداد خصائصها وضوحا ، وتقلل من تشتت ذهن المتفرج فى متابعة شخصيتين متشابهتين ، ليزيد من تركيز انتباهه على بقية الشخصيات وتتبع خطوط المأساة وهى تتشابك وتتجمع لتؤدى الى الكارثة فى النهاية .

---

(١) *Eric Bentley: "The Playwright as Thinker". New York, Meridian Books. 1955. (P. 185).*

(٢) المصدر السابق : *P. 186*

(٣) المسرحية ص ٥٥ ، ٥٦

(٤) المسرحية ص ٧١ ، ٧٢

(٥) المسرحية ص ٦٠

(٦) المسرحية ص ٥٥ ، ٥٦

(٧) المسرحية ص ٥

(٨) المسرحية ص ٢٤

لعلى اطلت فى الحديث عن نص المسرحية ، ولم اشر الى جهود المخرج والممثلين وبقية العاملين فى المسرحية الا بكلمات قليلة . وهذا صحيح ، فانا من المؤمنين بان النص المسرحى هو الأساس الذى تقوم عليه المسرحية كلها ، والى محاولة فهمه وتحليله والاحساس به بعمق ينبغى أن تتجه جهود كل العاملين فى المسرح والمتصلين به ابتداء من المخرج والممثلين حتى الناقد المسرحى . وبدون ذلك لن نوفق الى تقديم عمل مسرحى ناجح . وبالنسبة للناقد كيف يتأتى له ان يناقش المخرج وبقية العاملين فى المسرحية الا على أساس فهمه لنصها ومدى ما وفقوا فى تحقيقه من مفاهيمها وما اخفقوا فيه . يقول أناس ان المخرج قد يضيف الى النص المسرحى مفاهيم وتفسيرات جديدة ، وكذلك الممثل ، وانا أقول ان هذا صحيح ، ولكنه لم يتحقق فى مسرحنا بعد ، فمن الأفضل لنا جميعا أن نتواضع ، ونحاول تفهم نصوص المسرحيات اولا ، والعالمية منها بصفة خاصة ، ونبنى عملنا على اساس هذا التفهم ، وان لم يمنعنا هذا بالطبع من الالتفات الى عمل المخرج والممثلين وبقية المسهمين فى عملية العرض المسرحى .

وفيما يتعلق بمسرحية « بيت برناردا ألبا » بالذات أحب أن اوجه القارىء الى المقال المنشور فى نفس هذا العدد للمخرج الشاب الدكتور كمال عيد ، وأرجو أن أوفق فيما يلى فى أن أضيف اليه شيئا ذا قيمة على اساس تحليل شخصيات المسرحية ، كما رسمها مؤلفها ، ثم مقارنة النتيجة التى نخرج بها من هذا التحليل بما قدمه لنا المخرج فتوح نشاطى وممثلات المسرح القومى .

ان أول مهام المخرج ـ بعد تفهم النص بالطبع ـ هو توزيع الشخصيات على أقدر الممثلات ـ ليس فى هذه المسرحية ممثلون ـ وأنسبهن لأدائها ، وقد أشرت من قبل الى الفشل الشديد الذى تمثل فى اختيار فيكتوريا كوهين لدور «ماريا خوسيفا» أو الجدة العجوز ، وأضيف هنا أن المؤلف قد نص على أن البنات الخمس « دميمات وفقيرات » (١) ، وعلى هذا الأساس ارفض اختيار كل من سلوى محمود لدور « ماجدالينا » ، وسهير البابلى لدور « أديلا » أو على الأقل أرى ضرورة استخدام الماكياج لتقبيحهما بعض الشىء لا لتجميلهما كما حدث فى المسرحية ! ويأتى بعد ذلك دور المخرج فى تحديد ملامح الشخصية المسرحية وتحديد طبيعتها وتدريب الممثلات على ادائها على النحو الذى تصوره . وهنا تشترك مواهب الممثلة مع خبرة المخرج فى عمل واحد لا يسهل الفصل بين جزئيه ، ومن ثم فحديثنا عن الشخصيات وعن أداء الممثلات لها يتضمن بالضرورة الحديث عن دور المخرج فى هذا الجانب الأساسى من المسرحية .

ونبدأ بشخصية « برناردا » .. انها شخصية مسرحية ممتازة تمثل ـ بالاضافة الى ظاهرها الصارم المستبد ـ قيما اجتماعية منهارة هى التى يهاجمها المؤلف ، ومن ثم وجب أن تتسم بالوقار والعظمة ، وان لم تخل فى الوقت نفسه من نوازع أنثوية تتمثل فى اهتمامها الشديد بما ترويه لها « لابونشيا » من فضائح الجيران ، وعلاقات الرجال بالنساء ، وتقول لابونشيا عنها :

« انها طاغية تصب قسوتها وبطشها على كل من يحيط بها . انها قادرة على أن تجثم على قلبك سنة كاملة لترى كيف تموتين ببطء دون أن تفارق شفتيها تلك الابتسامة الباهتة الباردة التى ترتسم على وجهها الملعون .. » (٢)

وقد نجحت ممثلتنا الموهوبة امينة رزق فى تجسيد شخصية برناردا ، وان غلب على أدائها الطابع الانفعالى الصاخب على أسلوب استاذها الأول يوسف وهبى ، واعترف انى لم أحس بمدى تأثرها بهذا الأسلوب كما احسست به فى هذه المسرحية ، على كثرة الأدوار التى شاهدتها فيها ، وعلى شدة بعد دور «برناردا» عن طبيعة هذا الأسلوب الانفعالى العنيف .

أما « لابونشيا » فهى ـ على ما يبدو لى ـ لسان المؤلف فى المسرحية ، فهى تعلق على الأحداث وتنذر بوقوعها أكثر مما

---

(١) المسرحية ص ١٩

(٢) المسرحية ص ١٦

تشارك فيها ، وهى التى تقدم لنا مفاتيح الشخصيات جميعا وتساعدنا على تفهم دخائل نفوسها . وبين الحين والآخر يطلق المؤلف على لسانها حكمة صادقة تتمشى مع طبيعة الموقف :

« لا أنت ولاغيرك تستطيع أن تحرس القلوب فى الصدور .. »(١)

« حينما يعجز المرء عن مغالبة أمواج البحر فان أيسر ما يستطيع أن يدير ظهره حتى يتجنب رؤيتها . » (٢)

ودورها فى المسرحية يذكرنى بوظيفة الجوقة فى المسرحية اليونانية اذ تعلق على الأحداث والشخصيات وتوجه النصح اليها أحيانا ، وتمهد للاحداث والكوارث التى توشك أن تحل بأبطال المسرحية احيانا اخرى ، وهو نفس ، ما تصنعه لابونشيا ، اسمعها تحدث الخادمة فى الفصل الأخير من المسرحية :

« أما أنا فلا أستطيع أن أفعل شيئا . لقد أردت أن أتجنب وقوع الكارثة ولكن لم يعد باليد حيلة ، فالاحداث تتعاقب بسرعة رهيبة مفزعة .. أترين الصمت المخيم على هذه الدار ؟ انه ليس الا ظاهرا تختمر فى باطنه عاصفة هوجاء فى كل غرفة .. فاذا ثارت هذه العواصف فانه لن يسلم من شرها أحد منا جميعا ، ولقد أعذرت اذ أنذرت وقلت ، كان على أن أقول!»(٣)

ما كان احراها أن تتجه بهذا الحديث الى الجمهور بدلا من الخادمة كما تصنع الجوقة فى المسرحية اليونانية !

وهى بالاضافة الى ذلك شخصية قوية جريئة تناجز سيدتها « برناردا » الصارمة ، وتناقشها الحساب ، وان اضطرت الى التراجع فى معظم الاحيان . بحكم وضعها الطبقى والاجتماعى . وقد ادت دورها الممثلة القديرة ملك الجمل ، وبذلت جهدا كبيرا موفقا فى تجسيدها ، ولكنها انحرفت بها فى احيان كثيرة الى شخصية عجوز فى حالة تطرف شبه دائم ..

فاذا انتقلنا الى « أنجوستياس » كبرى البنات وجدنا نموذجا مسرحيا يميل الى الجمود ، ليس له باطن غير ظاهره ، ولا يتطور كثيرا مع تطور أحداث المسرحية ، ولعل خير وصف لها ما قاله أحد النقاد أنها أصبحت عانسا أكبر من سن الزواج وفى الوقت نفسه أصغر منه (٤) ويؤيد ذلك ما تقوله لابونشيا عنها :

« أنجوستياس ولها من العمر ما لها تبدو شديدة الحماس لزواجها وكأنها فتاة مراهقة .. » (٥)

اضطلعت بالدور احسان الشريف ومنحته ما هو جدير به من اهتمام وجهد ، وكانت انجح فى اداء العانس الذابلة منها فى التعبير عن مشاعر الفتاة المراهقة ..

ومن أهم شخصيات المسرحية « أديلا » صغرى البنات واكثرهن اضطراما بالحياة وبعوامل الثورة والايجابية ، ومنذ الفصل الأول نستشعر بذور الثورة الكامنة فى نفسها . فاذا كان الفصل الثانى فهى قلقة مشغولة تعرض عن الاشتراك فى تطريز ثياب أنجوستياس ، وشيئا فشيئا نكتشف حقيقة علاقتها ببيبى ، فاذا عارضتها « لابونشيا » ، وحاولت أن تثنيها عن المضى فى علاقتها ثارت فى وجهها صائحة : « لست أقول أننى سأتخطاك أنت ــ وما أنت الا مجرد خادمة ــ بل سأتخطى أمى من أجل اطفاء تلك النار التى تشتعل فى ساقى وشفتى .. » (٦)

فاذا سألتها لابونشيا : « أيعجبك هذا الرجل الى هذا الحد ؟ » كانت اجابتها ؟

« الى هذا الحد .. انى أشعر وأنا ناظرة الى عينيه أننى أمتص دمه ببطء » (٧)

فأين هذه النار الملتهبة والصواعق المحرقة من اداء سهير البابلى للشخصية اداء رتيبا يعتمد على رفع طبقة الصوت بصورة

---

(١) المسرحية ص ١٣١
(٢) المسرحية ص ٣٣
(٣) المسرحية ص ١٢٤
(٤) *Eric Bentley : "In Search of Theatre". (P. 206).*
(٥) المسرحية ص ١٠٧
(٦) المسرحية ٨١
(٧) المسرحية ص ٨٢

واحدة فى كل المواقف ومع كل الانفعالات الخبيثة والمحتدة والثائرة واليائسة المستميتة ؟!

و « مارتيريو » التى تكبر « أديلا » بأربع سنوات شخصية منطوية معقدة تبدى غير ماتظهر ، فهى تبدى مثلا كراهيتها للرجال وعدم رغبتها فيهم (١) ، ثم نكتشف أنها تجردت يوما من ملابسها وظلت ليلة كاملة فى قميص نومها تنتظر شابا وعدها بالحضور ثم اخلف وعده (٢) ، وأنها مغرمة هى الاخرى بخطيب أختها ، تختلس صورته من تحت وسادتها ، وتراقب « أديلا » ، ويملأ الحقد عليها قلبها لأنها فازت بحبه من دونها ، فتقطع عليها الطريق ، وتنادى امها وتفضح أمرها ، ولا يكفيها ذلك ، بل تكذب وتزعم أن «بيبى» قتل ، فتكون بذلك هى السبب المباشر فى الكارثة التى حاقت بالأسرة . يزيد من تعقد نفسها وشدة حقدها على أختها « أديلا » ما اتسمت به من قبح فى الوجه واحدوداب فى الظهر مثل هذا الدور يتطلب ممثلة راسخة موهوبة ، واشهد أن الممثلة الشابة « رجاء حسين » قد أبلت فيه فأحسنت البلاء على قلة خبرتها. وقد لاحظت أن «الماكياج» قد بالغ فى تجسيم تشويه ظهرها بدرجة تسىء الى المشاعر ، وتشتت الاحساس بين الاشفاق والازدراء والسخرية . وفى رأيى أن التخفيف من هذا التشويه كان كفيلا بأن يقرب الينا الشخصية أكثر ، ويزيد من قدرة الممثلة على تقمصها .

بقيت « ماجدالينا » و « اميليا » وهما شخصيتان لا تكادان تختلفان فى مقوماتهما كما قلت ، وان كانت «ماجدالينا» اميل الى الصدق والصراحة (٣) ، وامهر فى الخياطة والتطريز ان جاز أن تكون هذه احدى السمات المميزة لشخصية مسرحية أدت دور « ماجدالينا » سلوى محمود ، ومثلت « اميليا » نادية السبع ، فلم تجيدا ولم تسيئا ، فهكذا طبيعة الدورين لا يحتاجان الى تعمق فى فهمهما أو الى مجهود كبير فى تجسيدهما .

اقول هذه الملاحظات عن التمثيل والاخراج وأنا مدرك للصعوبات الفنية التى تكتنف تنفيذ هذه المسرحية رغم سهولتها الظاهرية. فهى فى حاجة اولا الى موازنة شديدة بين المستوى الواقعى فى الاداء وبين توضيح المؤثرات الشعرية التى استخدمها الشاعر فى الحوار والرموز ، بحيث لا تطغى الواقعية على الجانب الشعرى كما حدث فى مسرحيتنا ، ولا يطغى التصور الشعرى على المضمون الواقعى ، وهى مهمة من أشق المهام التى تواجه المخرج المسرحى . وهى فى حاجة بعد ذلك الى موازنة أخرى بين الوضوح والغموض فى الالقاء . فالمسرحية ذات طابع اجتماعى يتطلب الوضوح اساسا ، وهى فى الوقت نفسه حافلة بالرموز والتوريات والسخريات المستورة ، ومن ثم فينبغى أن يسود الغموض المتزن بعض أجزائها .

وبعد ، فكل هذه الملاحظات لا تعنى اننا ننكر ما بذل فى المسرحية من جهد فنى واضح . ولولا احترامنا لهذا الجهد وتقديرنا له لما عنينا بمناقشته على هذا المستوى من الصراحة . فحركتنا المسرحية النامية تفرض علينا هذه الصراحة فرضا ، وخاصة اذا تعلق الأمر بالمسرح الأول فى بلادنا ، ومناط آمالنا كلها فى النهضة المسرحية المرجوة بحكم تاريخه ووضعيته وامكانياته . بحيث يصبح أى تقصير فى أداء هذا الواجب تضامنا بصورة أو بأخرى مع دعاة الهرولة والفن المرتجل ، وما أكثرهم هذه الأيام فى وسطنا المسرحى .

وحسب العاملين الجادين على كل حال نصيب المجتهدين سواء أخطأوا أو أصابوا ، وما من نص مسرحى كبير كهذه المسرحية يمكن أن يبوح بكل امكانياته من أول قراءة أو أول اخراج . وهذه حقيقة ينبغى الا تثبط من هممنا أو تقلل من حماستنا لمزيد من العمل ومزيد من الكشوف فى الأعمال الفنية الممتازة .

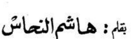
---

(١) المسرحية ص ٤٧
(٢) المسرحية ص ٤٨
(٣) المسرحية ص ٥٢ ، ٥٣









- ١ -

« اخراج صلاح أبو سيف » .. تكرر ظهور هذه العبارة ثلاث وعشرون مرة على الشاشة البيضاء منذ عام ١٩٤٥ حتى عام ١٩٦١ ، معلنة فى كل مرة عن ميلاد فيلم روائى جديد ، كان أولها فيلم « دايما فى قلبى » ، وآخرها « لا تطفىء الشمس » .. والبقية تأتى ..

وقبل ظهور هذه العبـــارة على أول فيلم روائى طويل ، كان صلاح أبو سيف قد قضى عشرة أعوام فى العمل بقسم « المونتاج » فى استديو مصر ، ووفر له الاستديو بعثـة الى فرنسا لدراســـة الاخراج السينمائى ، وكان يعد نفسه للقيــام بها على نفقته الخاصة(١) . ولا شك أن لهذه الفتـرة الطويلة من الاعداد والدراسة ـ قبل أن يبدأ الاخراج ـ الفضل فى وضوح الوسائل التكنيكية فى ذهنـــه مما رفع مستوى أعماله الأولى فكانت بداية موفقة .

وبوجه عام يمكن القول بأن هذه البداية أخـذت فى الصعود ، وان كان صعودا بطيئا تنتـابه بعض العثرات يمكن أن نمثله بيانيا بخط متعرج ، يهبط حيث يقف « صلاح » عند حدود الصنعة ، ويرتفـع عندما يتخطى « صلاح » الى المستوى الفنى ، ويأخذ الخط بمنحنياته فى الصعود عامة ، وكما هو معروف لا توجد حدود قاطعة بين الصنعة والفن وخصوصـا فى السينما ، أو على الأقل نجد صعوبة فى التفرقة بينهما ، ولكن يمكننا أن نتفق مبدئيا على أن الصنعة تغلب عـلى الفيلم حينما تبدو فيه الوســـائل الحرفية وكأنها مقصودة لذاتها دون هدف وراءها ، ويرتفع الفيلم الى مستوى الفن حين تنجح الوسائل الحرفية فى الاختفاء وراء معنى ما تعبر عنه ، وكلما كان هذا المعنى أكثر بعدا فى عمقه وشموله كان أقرب الى الفن .

* * *

مرحلة الاختبار

اذا حاولنا أن نتبين المراحل التى مر بها اخراج «صلاح أبوسيف» فسنجد أن أفلامه الستة الأولى تمثل مرحلة الاعداد والاختبار لامكانياته الحرفيـــة ، ففى الفيلم الأول « دايما فى قلبى » عام ١٩٤٥ ـ المأخوذ عن قصة « جسر واترلو » ـ ركز صـلاح أبو سيف كل اهتمامه فى تقديم قصة سينمائية مسلسلة السرد حتى يفتح أمامه طريق الاخراج الذى ظل منتظرا ـ فى

---

(١) اعتمدت فى ذلك على أقوال « صلاح أبو سيف » نفسه .

شوق – على بابه أمدا طويلا • وفى فيلمى « مغامرات عنتر وعبلة » عام ١٩٤٨ و « الصقر » عام ١٩٤٩ برز صلاح أبو سيف كمخرج ناجح للمعارك الحربية وتحريك المجاميع •• وكان « شارع البهلوان » عام ١٩٤٨ فيلما كوميديا ، وفق فيه – وعلى الأخص فى الفصل الأخير منه – فى اثارة الضحك مستخدما وسائل السينما التقليدية فى الكوميديا ، كاندفاع الممثلين فى الجرى بطريقة « شابلينية » ، وحركة الانتقال السريعة ، والضرب بالفطائر ، ولبس الجرادل فى الرأس •• ولم يكرر صلاح أبو سيف هذه التجربة مرة أخرى ، فكان « شارع البهلوان » أول أفلامه الكوميدية وآخرها ، وان ظل محتفظا بروح الفكاهة فى معظم أفلامه •• أما « الحب بهدلة » عام ١٩٥٠ فكان فيلما استعراضيا مليئا بالرقصات والأغانى ••

والعجيب أن أفلام هذه المرحلة جميعها ، رغم تنوع أجوائها وملابساتها ، تدور حول قصة واحدة – وهى : حبيبان تفصل بينهما الظروف القاسية ، ثم ينتصران فى النهاية ، عدا فيلم « شارع البهلوان » الذى تناول مشكلة الغيرة •

المرحلة الشعبية

ويمثل فيلم « لك يوم يا ظالم » عام ١٩٥١ نقطة تحول الى مرحلة جديدة ، فبالرغم من وجود قصة الحب المعهودة فى الأفلام السابقة ، حيث يحب « محسن سرحان ، فاتن حمامة » ، ويقف « محمود المليجى » حائلا أمام حبه ، ثم ينتهى الفيلم بانتصار هذا الحب ، الا أن هذه القصة تتراجع الى المركز الثانى من الأهمية ، والقصة التى تمثل الأهمية الأولى فى هذا الفيلم هى قصة المجرم الذى يقتل فيه «محمودالمليجى» صديقه زوج «فاتن» ليتزوج منها طمعا فى مالها ، وعندما يكتشف أمره يحاول الهرب فيقع فى ماء مغطس الحمام المغلى ويموت • والواقع أن أهمية هذا الفيلم باعتباره نقطة التحول لا ترجع الى تغيير القصة بقدر ما ترجع الى بداية ظهور اتجاه « صلاح أبوسيف » الواقعى المتمثل فى تصويرحياتنا الشعبية ، فقد نجح فى تصوير جو الحمام الشعبى ، فالديكور واقعى تماما ، والحوادث التى تجرى داخله تنم عن دراية تامة بهذه البيئة : مسألة الصابون الذى يقدمه أصحاب الحمام للزبائن ، وشخصية المدلك ، والمغطس ، والجماعة المقربة من أصحاب الحمام ، وليلة الحنة داخل الحمام ••

وهذا الاتجاه هو الغالب على الأفلام التالية مباشرة ، وهو الذى يضم موضوعاتها المختلفة فى اطار واحد ، وأولها فيلم « الأسطى حسن » عام ١٩٥٢ الذى قدم لنا فيه صورة لطبقة العمال وعسر معيشتهم فى مجتمعنا الرأسمالى البائد ، ورسم بدقة شخصيات أهل الحارة من العمال وتضامنهم فى المحافظة على زوجة زميلهم « الأسطى حسن » الذى تركها وتعلق بامرأة ثرية طمعا فى المال ، وان كان الفيلم يتخذ حلا سطحيا للمشكلة وهو عودة « الأسطى حسن » الى زوجته راضيا بفقره بعد أن تكشفت له مشاكل الحياة الجديدة •• ولكن ربما نلتمس مبررا لهذا الموقف السلبى فى حل المشكلة أن الفيلم أخرج عام ١٩٥٢ ، أى قبل وضوح التيار الاشتراكى والأفكار الثورية الجديدة •

ثم فيلم « ريا وسكينة » عام ١٩٥٣ ، فعلى الرغم من أنه فيلم بوليسى يعرض محاولة الشرطة فى القبض على عصابة « ريا وسكينة » التى كانت تقتل النساء وتستولى على حليهن فان الأماكن التى تدور فيها الحوادث والشخصيات التى تقوم بأدائها تتجلى منها روح الشعب المصرى : المذبح ، سوق الدجاج ، زنقة الستات ، القهوة البلدى ، شخصيات أفراد العصابة وتصرفاتهم البلدية •

ويمكن أن نعتبر فيلم « الوحش » عام ١٩٥٤ تعبيرا رمزيا عن مجتمعنا قبل الثورة ، فالمجرم الذى يستولى على أرض القرية ، ويفرض الأتاوات على أهلها ، ويقضى الليالى الحمر مع زوجة أحد رجال القرية رغما عنه – يقابل الملك ، واقطاعى القرية يمثل فى تعضيده للوحش الطبقة الاقطاعية فى مؤازرتها للملك ، وفلاحو القرية هم الشعب المسكين الذى لا يجرؤ حتى على اتهام الوحش لأنه يفتقد القيادة ، حتى اذا ما توفرت له القيادة فى شخصية ضابط البوليس الجديد « أنور وجدى » ، ووثق من صدقه ، وقف الى جانبه فى معركته الفاصلة بينه وبين « الوحش » •• ولكن الفيلم – بغض النظر عن هدفه الرمزى البعيد – هو فى حدود أحداثه تعبير واقعى عن قريتنا وما كان يحدث داخلها قبل الثورة •

وقد قدم صلاح أبو سيف فى الفيلم صورا شعبية لسوق القرية ، وقهوتها ، والدوار ، وشخصيات ريفية مثل : العمدة ، والاقطاعى ، والكاتب ، وضابط البوليس ومشاكله فى القرية ، فضلا عن شخصية المجرم المحلية التى كنا نسمع عنها فى الأيام السابقة ٠

وتدور حوادث فيلم « شباب امرأة » عام ١٩٥٥ الذى تناول مشكلة شاب ريفى يفد على القاهرة لأول مرة ليلحق بالكلية فيقع تحت سيطرة امرأة هلوك ، تدور أيضا فى المستوى الشعبى ، وعلى الأخص داخل السرجة التى دار بداخلها جانب كبير من الأحداث، ونجح صلاح أبو سيف فى رسم ملامحها الشعبية بوضوح : المعلمة ، كاتب السرجة ، حمار السرجة ، الفتيات العاملات ، الأماكن الضيقة المهدمة ٠٠

ويعتبر فيلم « الفتوة » من أهم أفلام «صلاح أبو سيف » التى تحمل طابعه الواقعى ـ ان لم يكن أهمها بالفعل ـ ففضلا عما يقدم لنا من لمسات شعبية لما يجرى فى سوق الخضار ، يقدم هنا على معالجة احدى مشاكلنا الاجتماعية ، ويتخذ منها موقفا ايجابيا واضحا يتسم بالروح الاشتراكية ، والتى بها مشكلة الاحتكار ٠ ففى الفيلم يتبدى لنا مدى اخفاق حل هذه المشكلة على أيدى الأفراد مهما حسنت نياتهم ٠ ومن هنا كان فيلم « الفتوة » عام ١٩٥٦ دعوة تقدمية للقضاء على الرأسمالية المستغلة التى قضت عليها القوانين الاشتراكية فيما بعد عام ١٩٦١ ٠

وبعد فيلم « الفتوة » يتحول صلاح أبو سيف الى اتجاه آخر ، وان كان يعود الى واقعيته الشعبية فى فيلم « بداية ونهاية » عام ١٩٦١ ، المأخوذ عن قصة نجيب محفوظ ٠

المرحلة البرجوازية

أما الاتجاه الذى اتخذه صلاح أبو سيف بعد فيلم الفتوة ، واستمر حتى آخر أفلامه ، فيمكن أن نطلق عليه الاتجاه البرجوازى ٠ والواقع أنه لم يتخلص فيه من نزعته الواقعية فى معالجة الأحداث أو رسم الشخصيات الا نادرا ، وان كان قد تحول فيه عن تناول الصور الشعبية التى قدم لنا نماذج منها فى أفلامه السابقة ٠ فالموضوعات هنا انسانية عامة ٠٠ بعيدة عن مشاكلنا الاجتماعية ، والشخصيات ليست من أفراد الطبقة الكادحة ، ومعظم الحوادث تجرى داخل ديكورات فخمة يبدو عليها أثر النعمة والثراء ٠

بدأ هذا الاتجاه بفيلم « لا أنام » عام ١٩٥٦ ، وكان أوضح ما يكون فى أفلام الوسادة الخالية عام ١٩٥٧ ، والطريق المسدود عام ١٩٥٧ ، وأنا حرة عام ١٩٥٩ ، والجزء الخاص ب «صلاح أبوسيف» من فيلم « البنات والصيف » عام ١٩٦٠ ، وأخيرا « لاتطفىء الشمس » عام ١٩٦١ وكلها مأخوذة عن قصص احسان عبد القدوس ٠

ومن الواضح أن العامل الأساسى الذى حول «صلاح أبو سيف » نحو هذا الاتجاه انما هو ما لقيه فيلم « لا أنام » من نجاح كبير وعلى الأخص فى البلاد العربية ، وأكده عنده ما تلاه من نجاح الأفلام التى تمثل نفس الاتجاه ، فى حين كان الدافع له فى اتجاهه الشعبى هو رغبته الفنية الملحة فى التعبير عن ذاته ، حتى انه عندما فشل فى أن يجد منتجا

حوادث مثيرة ــ منظر من فيلم « ريا وسكينة »



قائمة بالافلام التى تضمنتها الدراسة

رقم	اسم الفيلم	انتاج	تمثيل	تاريخ الاخراج	ملاحظات
١ ـ	دايما فى قلبى	استديو مصر	عقيلة راتب ـ عماد حمدى	١٩٤٥	
٢ ـ	المنتقم	شركة الشرق الادنى للفنون	نور الهدى ـ احمد سالم	١٩٤٧	
٣ ـ	مغامرات عنتر وعبلة	شركة أفلام النيل	كوكا ـ سراج منير	١٩٤٨	عرض بمهرجان « كان » ١٩٤٩
٤ ـ	شارع البهلوان	جبريل تلحمى	كاميليا ـ كمال الشناوى	١٩٤٨	
٥ ـ	الصقر	استديو مصر وشركة موسو الايطالية	سامية جمال ـ عماد حمدى	١٩٤٩	أول انتاج مشترك (مصرى/ايطالى)
٦ ـ	الحب بهدلة	محمد أمين	هدى شمس الدين ـ محمد أمين	١٩٥٠	
٧ ـ	لك يوم يا ظالم	صلاح ابو سيف	فاتن حمامة ـ محسن سرحان	١٩٥١	عرض فى موسكو ـ له نسخة فى National Library
٨ ـ	الأسطى حسن	أفلام الهلال	هدى سلطان ـ فريد شوقى	١٩٥٢	
٩ ـ	ريا وسكينة	أفلام الهلال	نجمة ابراهيم ـ انور وجدى	١٩٥٣	عرض فى مهرجان « برلين » ١٩٥٣ ودبلج فى ألمانيا ١٩٥٤
١٠ ـ	الوحش	أفلام الهلال	سامية جمال ـ أنور وجدى	١٩٥٤	عرض بمهرجان « كان » ١٩٥٤ ودبلج فى ألمانيا ١٩٥٤
١١ ـ	شباب امرأة	وحيد فريد ورمسيس نجيب	تحية كاريوكا ـ شكرى سرحان	١٩٥٥	عرض « بكان » ونال جائزة النقاد كما نال جائزة الدولة فى الاخراج ٥٩
١٢ ـ	الفتوة	أفلام العهد الجديد	تحية كاريوكا ـ فريد شوقى	١٩٥٦	عرض بمهرجان « برلين » ١٩٥٧
١٣ ـ	لا انام	عبد الحليم نصر	فاتن حمامة ـ يحيى شاهين	١٩٥٦	
١٤ ـ	الوسادة الخالية	شركة الأفلام العربية	لبنى عبد العزيز ـ عبدالحليم حافظ	١٩٥٧	
١٥ ـ	الطريق المسدود	رمسيس نجيب وجمال الليثى	فاتن حمامة ـ احمد مظهر	١٩٥٧	
١٦ ـ	مجرم فى اجازة	ممفيس فيلم	صباح ـ فريد شوقى	١٩٥٨	
١٧ ـ	هذا هو الحب	رمسيس نجيب	لبنى عبد العزيز ـ يحيى شاهين	١٩٥٨	عرض بمهرجان «سانسيبستيان» (١٩٥٩) ونال جائزة الدولة الثانية فى الاخراج ٦١
١٨ ـ	انا حرة	رمسيس نجيب	لبنى ـ شكرى سرحان	١٩٥٩	عرض بالمركز الثقافى « سان فيديلى » بميلانو
١٩ ـ	بين السماء والارض	دينار فيلم	هند رستم ـ سعيد ابو بكر	١٩٥٩	
٢٠ ـ	لوعة الحب	أفلام فؤاد عفيفى	شادية ـ احمد مظهر	١٩٦٠	
٢١ ـ	البنات والصيف	أفلام العالم العربى	سميرة أحمد ـ حسين رياض	١٩٦٠	
٢٢ ـ	بداية ونهاية	دينار فيلم	سناء جميل ـ عمر الشريف	١٩٦١	عرض بموسكو ١٩٦١
٢٣ ـ	لا تطفىء الشمس	عمر الشريف واحمد رمزى	فاتن حمامة ـ شكرى سرحان	١٩٦١	عرض بمهرجان « كارل فيفارى » (١٩٦٢)



بعد وفاة العائل ــ منظر من فيلم « بداية ونهاية »

لفيلم « لك يوم يا ظالم » غامر هو بنفسه وأنتجه لحسابه الخاص ٠

لقد تحول صلاح أبو سيف بقصص احسان عبد القدوس عن الاتجاه الشعبى ، ولكن حنينه اليه المتأصل فيه ظل يلح عليه حتى ظهر بكل وضوحه مرة أخرى فى فيلم « بداية ونهاية » ٠ أما الأفلام التى أخرجها ابان هذه المرحلة الأخيرة ولم تكن لاحسان وهى : مجرم فى أجازة عام ١٩٥٨ ، وهذا هو الحب عام ١٩٥٨ ، وبين السماء والأرض عام ١٩٥٩ ، فيظهر فيها تردده بين الاتجاهين ، أو بمعنى أدق محاولته التوفيق بينهما ٠ فهو يريد أن يحتفظ بالجمهور ــ الذى يهتم بالديكورات والمناظر الفخمة والموضوعات الانسانية العامة ــ ويريد أن يعبر عن نفسه أيضا ٠

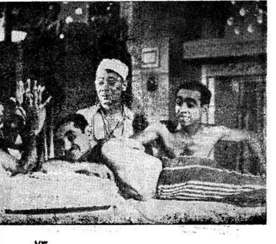
وكانت محاولة « صلاح أبوسيف» التوفيق بين الاتجاهين فى الفيلمين الأولين « مجرم فى أجازة » ، « هذا هو الحب » تتمثل فى تطعيمهما ببعض اللقطات الشعبية مثل : الحارة والدقاقين والفرح العربى فى فيلم « هذا هو الحب » ، والقهوة البلدى

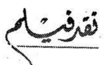
أجازة » ٠ أما فيلم «بين السماء والأرض» فهو عبارة عن قطاع عرضى يكشف عن بعض شخصيات وأوضاع فى مجتمعنا ، ولكن بعيدا عن الأحياء الشعبية ٠٠ وهنا تجدر الاشادة بجرأة « صلاح أبو سيف » فى اخراج هذا الفيلم ، فهو التجربة الأولى من نوعه فى السينما المصرية .. والأخيرة أيضا ، فقد فشل الفيلم ــ تجاريا ــ فشلا ذريعا ٠

اسلوب صلاح ابى سيف

هذ هو التطور العام للأفلام التى أخرجها صلاح أبو سيف فى مراحلها الثلاث : مرحلة الاختبار والاعداد ، والمرحلة الشعبية ، والمرحلة البرجوازية ٠٠ ويجمع بين هذه المراحل ــ رغم تنوعها ــ ملامح خاصة فى التعبير تظهر فى أفلامه الأولى ثم تزداد وضوحا ورسوخا مع تطور فنه حتى تصبح بمثابة أسلوبه الخاص الذى يميزه عن غيره ٠٠ وهذا أهم ما فى فن اخراج « صلاح أبوسيف»: ان أفلامه لها طابع معين يدلنا عليها دون حاجة الى هذا الاعلان الذى يوضع فى مقدمة الفيلم « اخراج صلاح أبو سيف » ٠ وهو فى الواقع واحد من قلائل مخرجينا الذين يكتسبون هذه الخاصية ٠

حمام شعبى ــ منظر من فيلم « لك يوم يا ظالم »





اللص... والكلاب...

انتــــاج : أفلام جمال الليثي
قصــــة : نجيب محفوظ
سيناريو : صبرى عزت
تمثيــل : شكرى سرحان ـ شادية
كمال الشناوى ـ سلوى
محمود ـ فاخر فاخر ـ
صلاح منصور ـ صلاح
جاهين ـ عدلى كاسب ـ
زين العشماوى ـ نظيم
شعراوى
اخـراج : كمال الشيخ
تصـوير : كمال كريم
توزيــع : دولار فيلم



● القصــة :

لم يكن سعيد مهران بحكم طبيعته ونشاته شريرا وانما شاب ـ كغيره من آلاف الشبان ـ تربى فى اسرة فقيرة ومتدينة . فابوه بواب بيت الطلبة بالجيزة .. رجل دين من مريدى الشيخ على جنيدى .. وسعيد شاب مقبل على الحياة امله ان يتزوج من نبوية خادمة الست التركية .

فما الذى حول ذلك الشاب الى لص وقاتل ؟

ذلك هو المحور الذى تدور حوله قصة نجيب محفوظ ...

«فاللص والكلاب» نستطيع‌ان نعتبرها تحليلا نفسيا لشخصية سعيد مهران من خلال ظروفه الاجتماعية التى عاشها ومن خلال الأشخاص الذين احتك بهم واحتكوا به :

ـ وفاة ابيه وبذلك اصبح هو رب العائلة فى سن مبكرة .. مسئولا عن أمه وعن نفسه .

ـ مرض والدته والتجاؤه الى احدى المستشفيات الخاصة .. ثم طرده منها مع أمه بعد عجزه عن دفع أجرة الطبيب .

ـ حاجة والدته الى دواء .. وهو لا يملك الثمن .. فيضطر الى سرقة احد الطلبة ليشترى بها الدواء .. الحاجة هى التى دفعته الى السرقة .. حاجة امه الى الدواء ..

ـ وتموت امــه .

ـ ويتدخل رءوف علوان ـ الطالب الثائر ـ ويقنعه بأن عمله عمل شريف بل وطنى « حياة ما فيهاش مساواة .. مافيهاش .. عدل .. والحل فى اللى انت عملته دلوقت .. واللى اتجمع بالسرقة لازم يترد بالسرقة »

وأعطاه كتبا ليقرأ ويتعلم .

ـ ويصبح رئيسا لعصابة يسرق الأغنياء .

ـ ويتزوج نبوية .

لم تلعب الخيانة أخطر دور فى حياة سعيد مهران :

ـ عليش جامع الأعقاب الذى آواه سعيد وضمه اليه وجعل منه ساعده الأيمن يخونه ويبلغ عنه فى احدى سرقاته الليلية ثم يحصل لنبوية على الطلاق ويتزوج بها .

ـ ونبوية تشترك فى المؤامرة .

ـ وابنته الصغيرة تنكره .

ـ ورءوف علوان يتنصل منه بعد أن اصبح واحدا من المترفين، ثم يتعقبه فى صحفه ويؤلب عليه البوليس والرأى العام .

ـ ورجل الدين ـ السلبى الجامد ـ البعيـد عن الأرض لم يستطع أن يجد له تفسيرا أو حلا .

ويلعب القدر أو الظروف دورا آخر خطيرا فى حياة سـعيد مهران :

ـ يحاول أن يقتل عليش فيقتل بدلا منه ساكنا بريئا كان قد حل محل الأخير .

ـ ويحاول أن يقتل رءوف فيصرع بوابه البرىء وينجو رءوف

● السيناريو :

ان محور القصةيدور كما قلنا حول‌علاقةسعيد‌·مهران بأشخاص معينين ادى الى تحويله الى لص وسفاح فهل استطاع السيناريو أن يبرز هذه العلاقة واهميتها فى حياة سعيد مهران .

عليش جامع الأعقاب وسعيد هو الذى آواه ورسم منه انسانا جديدا وجعله ذراعه اليمين .. علاقة طويلة : علاقة سيد بتابعه، صديق بصديقه ، وتكاد أن تكون علاقـــة أب بولد رباه ورعاه واحاطه بكل دروب الرعاية والعطف .. ومن هنا تبرز قســوة الخيانة وفظاعة الضربة التى تلقاها سعيد من عليش .

وقد عبر السيناريو عن كل هذا بجملة واحدة قالها ســعيد عندما أعلنت اليه « نور » الخبر :

« عليش يعمل كده .. مش معقول .. عليش اللى لحم كتافه من خيرى »

واما علاقة سعيد ـ بنبوية ـ بعليش فقد كانت غامضــة فى القصة غموضها فى السيناريو .

المفروض ان سعيد مهران هو السيد الاكثر جراة والاكثر رجولة والاكثر غنى فما الذى دفع نبوية الى خيانته مع لمــــم السبارس ؟.. هل تركوا هذه العلاقة فى غموضها متعمدين ؟ هل ارادوا لنا ان نحار كما حار سعيد مهران . وهو لا يجد تبــريرا لخيانة المراة ؟.

ثم تجىء علاقة سعيد برءوف وهى العلاقة الاكثر خطرا والاكثر اهمية فى حياة سعيد مهران . ان رءوف هو الأستاذ .. المثل .. التمثال .. البطل صاحب المبادىء وصاحب الرسالة .. ان ايمان سعيد برءوف هو ايمان أعمى وجاهل بمذهب معين . ان هذا الايمان جاء نتيجة تفاعل طويل مستمر بين سعيد ورؤوف « رءوف هو الذى احل سعيد محل والده بعد وفاته .. رءوف هو الذى كان يوليه بنصائحه وكتبه » ثم تجىء قمة هذا التفاعل فى الاتفاق بين الاثنين على محاولة اصلاح النظام العام بعــد سرقة سعيد مهران الاولى .

وقد اكتفى السيناريو بجمل عارضة ومتناثرة تجىء على لسان سعيد مثل « رءوف كان طالب هناك .. زعيم عليهم .. بيقرينى ويرسينى ويدينى الكتب » وكان من الاجدر ان يحول الاعــداد السينمائى الجمل الى صور تبين لنا نشوء هذه العـــلاقة .. تطورها .. ونضجها حتى تصل الى مرتبة الايمان بهذا الاله الجديد وبعدالة النظام الجديد .

وعندما تنقشع عن عينى سعيد غمامة الايمان الأعمى .. عندما يظهر رءوف فى حقيقته السافرة عندما يبدو الاله منافقا وشريرا وانتهازيا يتحطم التمثال ويذوب الأمل وتموت المبادىء والمثل فيكفر الانسان ويتحول الحب الى حقد ومرارة ورغبة اكيـــدة فى الانتقام .

وحتى المشهد الاخير الذى تم فيه الاتفاق ـ والذى عرضــه لنا السيناريو ـ وفيه تصل العلاقة الى قمتها ونتيجتها فقــد كان غير مقنع بالمرة .. وربما لم يكن هذا خطا فى السيناريو بقدر ما هو خطا فى توجيه الممثل او فى الاداء التمثيلى .. فقــد كان ينقص كمال الشناوى حرارةالاقناع ـ اقناع سعيد واقناعنا معا ، كان ينقصه الحماس والثورية والايمان بما يقوله .. لقد ادى كمال الشناوى هذا المشهد كما يؤدى ممثلو الشـــاشة المصرية ادوار « الشرير » فقد رفع حاجبيه ونظر الى سعيد من ركن عينه وابتسم فى خبث وزاد الطين بله أن هذه البسمة تحــولت ـ بعد خروج سعيد مهران ـ الى شبه ضحكة تريد ان تقول انا كنت باضحك عليه .. أنا باستغله عشان أنفذ اللى أنا عايزه وكان من الأجدر أن تبقى حقيقة رءوف علوان خافية عنا كما هى خافية عن سعيد مهران حتى نفاجأ كما فوجىء وحتى نستشعر مع سعيد المرارة وقسوة الخيانة عندما تظهر الحقيقة ويتحطم التمثال .

ولعل أضعف ما فى السيناريو هو انه اهمل اهمالا يكاد يــكون شبه تام علاقة سعيد بأبيه وبأمه فمثلا القصة تتنبأ بأن سعيد مهران قد سرق لاول مرة فى حياته لكى يشترى دواء لأمه المريضة وذلك بعد أن رفض طبيب المستشفى الخاص ان يعالجها .. انه يسرق ليشترى دواء لأمه .. ويتجاهل السيناريو هذا الدافع القوى .. هذا العذر القهرى الذى برر به نجيب محفوظ ـ أول سرقة فى حياة سعيد مهران ويكتفى بجملة جاءت على لســـان سعيد عندما يسأله رءوف « أنت سرقت ليه » ؟ فيجيب ســعيد « أنا محتاج .. أنا محتاج »

وعلى العكس من ذلك ـ بالرغم من مرور السيناريو على هذه العلاقات التى اعتبرها حجر الزاوية فى بناء نجيب محفــوظ الدرامى ـ مرور الكرام فقد أطال فى مواقف اخرى كان من الممكن ان يشير اليها فى مشاهد قصيرة وسريعة واعنى بذلك :

١ ـ التركيز على مطاردة سعيد لعليش ونبوية ورءوف ثم على مطاردة البوليس لسعيد مهران . وبذلك كادت أن تتحول صرخة نجيب محفوظ الاجتماعية الى فيلم بوليسى .

« ان اللص والكلاب » كما أراها تبدأ منذ كان سعيد مهران شابا طيبا الي ان اصبح لصا وسفاحا .. ولكن الفيلم راى فى جانبها الاكبر مغامرات سعيد مهران لينتقم من اعدائه ثم فى مطاردة البوليس له .. ان ما يهمنى هو ان اعلم لماذا سرق سعيد ولماذا قتل وقد اكتفى الفيلم بان قدم لنا حادثة السرقة وحادثة القتل

٢ ـ التركيز على دور « نور » بحيث احتلت ما كان من حــق العلاقات الاخرى أن تاخذه .

وأنا لا أنكر أهمية علاقة « نور » بسعيد..انها الجانب المضىء من حياته .. الشعاع الأخير من الأمل والحب .. ولكنه شعاع ذابل .. واه .. العنصر المتفاءل الوحيد فى الفيلم الى جانب كل هذه القتامة والسواد والتشاؤم ولكنه عنصر ضعيف ومريض .. أن الشر هو الاقوى .. هو السيد ..

ان نور تمثل لنا ضميره اذا جاز لنا هذا الفرض .. وضميره مخدر .. فى حالة غيبوبة اسكته الحقد والالم والرغبة فى الثار .

لا شك أن الاعداد السينمائى لقصة نجيب محفوظ كان عمــلا قاسيا ومحاطا بالصعاب من كل جانب وبالرغم من ذلك وبالرغم من كل الملاحظات التى ذكرتها فقد نجح السيناريو كل النجاح فى ان يقدم لنا عمــلا فنيا جديرا بكل تقدير .

ـ فقصة نجيب محفوظ تعتمد على المونولوج الداخلى وهى وسيلة قد تكون غير صالحة للسينما وقد تغلب السيناريو على هذه الصعوبة باكثر من وسيلة :

١ ـ خلق شخصية السجين « صلاح منصور » واتخذ الصداقة التى نشات بينه وبين سعيد وسيلة ليقص عليــــه ماساته عن طريق ال Flach back

٢ ـ خلق مشهد المحكمه الرمزى ومهد له السيناريست منطقيا بأن جعل سعيد يفرط فى الشراب لدرجة الســـكر بحيث بدت المحكمة كخيالات سكير تختلط فيها الرؤيا ويمتزج فيها الواقع بالخيال .

٣ ـ فى المشهد الأخير للفيلم اظهر السيناريست « نور » مرة ثانية وجعلها تخاطبه محاولة اقناعه بتسليم نفســه وبطبيعــة الحال رد عليها معلنا رايه فى الخيانة وفى الكلاب وفى محكمــة رءوف علوان .

لم يكن من الممكن سينمائيا أن نستمع الى مناجاة فردية من سعيد مهران لنفسه .

ولم يكن من الممكن منطقيا أن يدور هذا النقاش الفلســفى بين البوليس وبين المطارد ولذلك فقد اختار السيناريست أن يظهر نور مرة ثانية .

ولكن اى وسيلة اختار ليصل الى ذلك ؟

فنحن فى القصة نعلم باختفاء نور فجاة ونحار مع سعيد عندما نحاول ان نخمن ما حدث لها ونحس معه بالضياع عندما يختفى من حياته الشعاع الوحيد الباقى من الحب ومن الأمل .

ونحن فى الفيلم نرى نور مقبوضا عليها فى احد اقسام البوليس ثم تحضر احدى بنات الليل وتبدا فى التفلسف بطريقة مقززة وتخبر نور بان البوليس يحاصر سعيد مهران .

هذا المشهد هو اضعف ما فى الفيلم سواء فى البناء الدرامى او فى الاداء التمثيلى وحبذا لو حذف من الفيلم .

وقد بدت قدرة السيناريست واضـــحة حينما كسر الزمن الحقيقى فى بعض المشاهد وخلق زمنا جديدا هو الزمن السينمائى temps cinématographique دون أن يلجا الى الطريقـــة التقليدية وهى المزج Le fondu enchainé واخص بالذكر :

١ ـ بانو من صورة الزفاف الى الزوجة وطفل على ذراعها . وفى هذا اجتياز للحاجز الزمنى الحقيقى بواسطة لقطة استغرقت عدة ثوان .

٢ ـ القطع التام بين لقطة اجتماع مجلس الادارة ولقطة رؤوف علوان مع أصدقائه على البار .. فموضوع المناقشة فيه استمرار بينما تغير المكان وتغير الزمان .

ـ وقد أراد السيناريست أن يعرض لنا رد الفعل الذى احدثته اسطورة السفاح فى نفوس الجماهير فخلق مشهدين عبرا بوضوح عما أراده السيناريست ؛

(ا) الفتاة التى ادعت ان السفاح هددها وطلبت نشر صورتها « بالمايوه » الى جانب صورة السفاح .. وسيلة سهلة للشهرة .

(ب) الشاب الذى يسلى نفسه بتهديد الناس مدعيا انه السفاح .

ـ واذا كان نجيب محفوظ لم يقدم لنا الا نموذجا واحدا للصحفى فى شخصية رءوف علوان وهو مثل سىء وشرير كما راينا فقد استطاع السيناريست أن يقدم لنا أيضا شخصية الصحفى النزيه فى مشهد اجتماع مجلس الادارة حيث يطالب رئيس التحرير رءوف علوان بأن يتقصى الحقيقة ويجعل من الصحافة « نيابة وبوليس ومحامين وقضاة »

● التكنيك :

لعل أبرز ما فى الفيلم من ناحية التكنيك هو المونتاج .. واخص بالذكر بداية الفيلم ونهايته ففى هذين الجزاين استغل المخرج والمونتير المونتاج المتوازى بصورة ناجحة ومعبرة خلقت عند المتفرج ما أراده من توتر وعنصر المفاجأة .

ففى البداية نرى سعيد وعليش فى عربة جيب . وافترق الاثنان . سعيد ليسرق فيلا كوكب وعليش ليبلغ عنه البوليس .. كان تداخل اللقطات بين هذين الحادثين وايقاع كل منهما بالنسبة لما قبلها ولما بعدها من لقطات عملا فنيا مدروسا .

وفى النهاية حيث يطارد البوليس والكلاب سعيد المجرم الهارب نرى نفس التداخل والايقاع المدروس فنحن مرة مع الهارب ومرة مع المطاردين . ويبرز هنا بصورة اوضح واعمق عنصر الايقاع .. فاللقطات تزداد قصرا وحدة كلما ازداد البوليس والكلاب قربا من مكان المجرم .. وفى هذا ايحاء بقرب اللحظة الحاسمة حيث يلتقى المطاردون والهارب .. ونحن نلهث مع سعيد حتى اذا ازفت هذه اللحظة توقفت أنفاسنا فى انتظار النتيجة .. وهنا يتدخل حادث ثالث ؟ « نور » يرجع الينا بعودة نور شعاع من الأمل .. ويلعب المونتاج المتوازى دوره هذه المرة بين احداث ثلاثة : سعيد والبوليس ونور .. ولكن محكمة رءوف علوان تنتصر ويقتل سعيد .

وقد استغل المخرج والمصور زوايا التصوير بفن واحساس ولعبت الزاوية دورا كبيرا فى خلق الموقف الدرامى فاللقطات المكبرة plongé أو القريبة الغاطسة لسعيد مهران كانت معبرة تعبيرا واضحا عن حالته النفسية : الألم .. الضياع .. الوحدة الحيرة . نذكر على سبيل المثال « سعيد مستلقى على سريره بالسجن بعد معرفته الخيانة لأول مرة ـ سعيد جالسا على الأرض عند الشيخ على جنيدى ـ سعيد ملقى على الأرض مغشيا عليه فى بيت نور »

وقد استطاع المخرج أن يضفى على لقطاته كثيرا من الحيوية والديناميكية بحسن استخدامه لتحركات الكاميرا المحورية Panoramique أو لتحركاتها الطولية أو العرضية او المركبة Travelling وحتى فى اللقطات الساكنة كانت حركة الممثلين داخل اطار الكادر تشيع فيها جوا من الحياة والحركة .. ولعل أوضح مثل لذلك : مشهد سعيد أمام شباك منزل نور ثم المحكمة الرمزية .

وهناك مآخذ صغيرة نذكر منها :

١ ـ الاضاءة : (ا) مشهد سعيد ونبوية وهما يتناجيان تحت الشجرة .. كان القمر هلالا على الرغم من ذلك،كانت الاضاءة فى اللقطات القريبة شديدة لا تتناسب مع جو الليل .

(ب) مشهد سعيد فى منزل نور والحجرة مظلمة ثم تدخل نور لتضيئها ..

لم يكن هناك فرق واضح بين اضاءة الحجرة قبل وبعد دخول نور .

٢ ـ ديكور قهوة المعلم طرزان : كان طرازه بعيدا جدا عن البيئة المصرية .

فقد ظهر فى الفيلم كبار فى أحد أفلام رعاة البقر الامريكية « الردهة .. البار فى ركن السلم الخشبى الذى يؤدى الى الطابق الثانى .. بعض النساء المنتشرات بين الموائد » . وغنى عن الذكر ان هذا البار لا يوجد فى حى القلعة بالقاهرة .

المفروض ان القهوة لا تزيد عن مجرد « نصبة » يلتقى فيها المجرمون ويعقدون الصفقات .

● الموسيقى :

لم تكن الموسيقى فى هذا الفيلم موسيقى مصاحبة d'accompagnement بقدر ما كانت معبرة عن الموقف الدرامى وخالقة له وخاصة فى الجزء الأخير من الفيلم .. فقد استطاع اندريه رايدر أن يستخدم جملة موسيقية واحدة تبدأ ببروجى فيه تنبيه وتحذير من خطر ما وأن يوافق هذه الجملة مع كل لقطة لسعيد تعقبها لقطة للبوليس والكلاب وهى تطارده .. هذا الاستخدام البارع لـ Leitmotive جعلنا نحس مع سعيد بالخطر فى كل مرة قبل أن نشهد لقطة المطاردين التالية .

● التمثيل :

شكرى سرحان فى دور سعيد مهران كان محيرا .. ففى بعض المشاهد بلغ حد الاعجاز وفى بعضها الآخر لم يكن مقنعا .. ففى المشاهد الأولى نذكر له « لقاؤه بعليش ثم بابنته .. ثم لقاؤه برءوف علوان فى منزل الأخير .. موقفه بعد أن علم أنه قتل بريئا وافلت منه عليش .. ثم فى المطاردة الاخيرة ولو أنه كان ينسى فى بعض اللقطات ساقه الجريحة » . وفى البعض الآخر غلب عليه الانفعال السطحى عن الانفعال الداخلى وغلب عليه الأداء المسرحى » بعد أن أعلنت له نور خبر الخيانة بدأ يثور ويهدد فى طريقة خطابية ـ مشهده مع السجين فى مكتبة السجن .

ـ بقالك ٣ سنين شايل عبد القادر .

ويرد شكرى : ـ كل يوم فيه ٢٤ ساعة .. وكل ساعة فيها ٦٠ دقيقة ... الخ .

موقفه بعد معرفته بحملة رءوف علوان من الجرائد « حتى انت يا رءوف الكلب .. هو اللى وراده كله .. نبوية باعت قلبى والخاين باع عمرى كله !! »

كمال الشناوى فى دور رءوف علوان كان طبيعيا فى ادائه وموفقا الا أن التوفيق جانبه فى مشهد لقائه الأول مع سعيد مهران وقد سبقت الاشارة اليه .

شادية فى دور نور لم تكن مقنعة بالمرة فلم تكن لا شكلا ولا موضوعا بنت الليل « أم ٥ شلن » التى صورها أو أراد تصويرها نجيب محفوظ . كانت مومسا رقيقا .. كأنها لم « تتمرغ » فى الوحل بين القبور كأنها لم تعاشر اللصوص وقطاع الطرق .. كان فى جمالها صحة وعافية كأن الحاجة والفقر والذلة وسهر الليالى لم يرسم على ملامحها شحوبا ولا ذبولا .. فساتينها انيقة .

وتحية الى صلاح منصور فى دور السجين فقد أعطى بدوره الصغير درسا كبيرا فى التمثيل السينمائى . فملامح الشخصية مرسومة بعناية وتحديد والاداء فيه صدق وطبيعة وخفة دم .

وأسجل لزين العشماوى فى دور عليش مشهده مع سعيد مهران فى اول لقاء لهما بعد خروج الأخير من السجن .. أحسست أن حلقه قد جف وان نظراته تبحث عن عينى سعيد محاولة ان تستشف ما وراءهما ثم لا تلبث أن تهرب منهما غير قادرة على ان تواجه الضحية .. أحسست شعوره بالذنب وبخسته وبحاجته لحظة واحدة وهو يقول « حمد الله على السلامة »

● كلمة أخيرة :

« اللص والكلاب » عمل فنى يكاد أن يصل الى حد الكمال واستطيع ان اعتبره نقطة تطور فى تاريخ السينما المصرية .. والفيلم محصلة لجهود الكثيرين :

السيناريست ، المخرج ، المونتير ، المصور .. تحية اليهم جميعا .. وتحية الى نجيب محفوظ .

جلال الشرقاوى









الموسيقى فى الشرق والغرب

بقلم : الدكتورة بريجيت شيفر

ليس من اليسير على الغربيين فهم الموسيقى الشرقية أو الاستمتاع بها ، ومثل هذا نفسه يقال عن الشرقيين فى سماعهم للموسيقى الأوربية .

وان النذر اليسير من المعلومات التى وصلت الينا عن الموسيقى الأوربية المبكرة ، وهى موسيقى الكنيسة الكاثوليكية ـ اذ أن موسيقى الشعراء المتجولين والمخبطين قد فقدت مع الأسف ـ هذا النذر اليسير وثيق الارتباط بالعالم الاسلامى ، مثال ذلك ألحان البلاد الواقعة فيما بين البحر الأبيض المتوسط والبحر الأسود والمحيط الهندى
أما نظريات الموسيقى أو أساليب الممارسة العملية للموسيقى الغربية والشرقية على السواء ، فهذه يمكن ارجاعها الى اليونان ، مهد حضارتنا والمنبع المشترك للشرق والغرب .
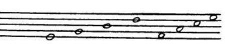
ولذلك سنحاول هنا أن نبين كيف حدث هذا الفصام بين الشرق والغرب ، وأن نبين الأسباب التى تجعل التفاهم المتبادل بينهما أيسر وأقرب فى عصرنا هذا .

حقا لقد صدرت المقامات والسلالم الشرقية الى الغرب ، فتقبلها وتبناها واستعملها ، ولكنها مع ذلك لم تتأصل أو تنمو هناك لأسباب لا تخفى على أحد .

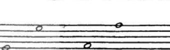
وأوربا ـ باستثناء منطقة البحر الأبيض ـ بلاد لا غنائية ، كما أشار كورت زاكس فى كتابه عن نشأة الموسيقى .

أما اليونان فقد كانوا ، منذ أقدم العصور ، يفضلون الموسيقى الغنائية على موسيقى الآلات فى سائر نواحى نشاطهم وهذا التباين بين أساليب الموسيقى الآلية والموسيقى الغنائية هو المسئول بلا شك عن الاختلاف الكبير بين النظريات الموسيقية الشرقية والغربية وبين السلالم والمقامات فيهما ، والأسلوب الغنائى ينشأ عادة حيث يوجد الانفعال القوى والعاطفة التى تدفع الى الغناء وتتدفق فى اللحن ، وهو لحن يتبع فى تكوينه غالبا مسافات الرابعات الهابطة (من دو الى صول هبوطا مثلا) ، أما العازفون على الآلات فيتصرفون تصرفا مختلفا ، فالسلم الذى يؤديه العازف على آلة نفخ انما ينتج عن فتح ثقوب الآلة الواحد تلو الآخر ، وفى الآلات الوترية ينتج السلم عن عفق الأوتار عند كل دستان على التوالى (انظر كتاب كورت زاكس : نشأة

الموسيقى فى العالم القديم) ، فالسلم فى هاتين الحالتين (الآلة الوترية وآلة النفخ) سلم صاعد يتبع فى تكوينه غالبا مسافات الخامسات (مثل دو — الى صول صعودا) والثالثات (مثل دو الى مى) بل والسابعات أيضا (من دو الى سى) فالجواب أو الأوكتاف « الثامنة » ليس الا اضافة وتكملة متأخرة أضيفت فيما بعد الى ذلك السلم الذى تعزفه الآلات الموسيقية ، وقد ترتب على ذلك أن طريقة التدوين الموسيقى الغربى تقوم على أساس الثالثات وهكذا ..



أما الديوان أو الأوكتاف فيختلف فيه الصوت وجوابه فى وضعهما على المدرج هكذا :



ولقد كان التكوين الرباعى الذى يعتمد على وحدة التتراكورد (الجنس) فى الموسيقى اليونانية والشرقية غريبا تماما على الموسيقى الغربية ، غريب فى طابعه وجوه النفسى وتضميناته ، ولذلك أخذت أوربا عن هذا الأساس الموسيقى الشرقى — اليونانى اسمه وهيكله الخارجى ولكنها لم تأخذ روحه أو جوهره ..

وقديما أوجدت اليونان نظرية تسمى نظرية (التأثير الأخلاقى Ethos) ، وهذه النظرية تخلع على كل مقام صفة خلقية مميزة ، (فالمقام الدوريانى Dorian يرتبط بالرجولة والنزعة الحربية ، والمقام تحت الدوريانى Hypodorian يرتبط بالجلال والعظمة ، والمقام الليدى Lydian يرتبط بالحزن ، والمقام تحت الليدى Hypolydian يرتبط بالخلاعة والمجون)

ومن هذه الصفات أو التأثيرات الخلقية بنى الاغريق نظرية التأثير فى الموسيقى .. غير أن « التأثير Ethos » لا يمكن تفسيره عن طريق التكوين المقامى وحده ، أو عن طريق الطبقة الصوتية للمقام ، ولا حتى المدلولات الفلكية المرتبطة بالمقامات — وهى التى استوردها الاغريق من الشرق حيث كانت الشعوب الشرقية تربط بين بعض طرز الألحان أو حتى بين بعض الأصوات المفردة (النوتات) وبين كواكب معينة ، وبالتالى بين الخصائص الخلقية التى كانوا يعتقدون أن تلك الكواكب تهبها للبشر (فالمشترى مثلا يمنح الجلال ، والمريخ كوكب الرجولة ، والزهرة تمنح الأنوثة ، وعطارد يمنح سعة الحيلة والدهاء ، وزحل كوكب الحزن) — ليس « التأثير » اذن مستمدا من أحد تلك العوامل بل تتضافر على ايجاده مجموعة منها .

ووجود نظرية « التأثير » هذه يحملنا على الاعتقاد بأن اليونان قد عرفوا ما عرفته الشعوب الاسلامية تحت اسم الراجا Raga فى الهند ، والمقام عند العرب ، ومفهوم الراجا والمقام يدل على التجانس التام فى التكوين والمزاج والطابع للألحان المنتمية الى سلم معين ، أو بعبارة أخرى نستطيع الاستدلال من وجود نظرية « التأثير » على أن الاغريق لابد قد عرفوا « النماذج اللحنية » ، فهناك تقابل تام بين نظرية التأثير اليونانية وبين الخصائص المميزة للراجا الهندى وللمقام العربى .

وكلمة « راجا » معناها « لون » أو « شعور » وهى تطلق على نموذج لحنى له طابق مميز وسلم مقامى Model ، كما أنها تدل على جو اللحن النفسى Mood بقدر ما تدل على المقام Mode (مسار اللحن أو « طريقه ») . أما المقام فهو نظير الراجا بالضبط اذ أنه نموذج لحنى يعتمد على سلم مقامى تميزه لفتات لحنية محفوظة ومتداولة ، كما يمتيز بجو نفسى أو طابع أو لون خاص .

على أن هذا المفهوم الشرقى للمقام — وهو القائم على الالتزام بنموذج أو سياق لحنى شبه مرسوم — هذا المفهوم الشرقى بعيد كل البعد عن الفهم الأوربى للمقام اذ يفهمه الموسيقيون الأوربيون على أنه ترتيب أو تسلسل خاص لمجموعة من الأبعاد الصوتية ، لا أكثر ولا أقل ، وهذا الاختلاف الكبير بين وجهتى النظر الشرقية والغربية انما يتجلى فى أوضح صورة فى مدى ما يتمتع به المؤلف والعازف من حرية الابتكار ، فالمؤلف الغربى يخرج فى كل مرة أعمالا موسيقية جديدة تعتمد على خياله وطاقته الخلاقة ، وهو لذلك يحتل مكانة مرموقة فى المجتمع الأوربى ومؤلفاته هذه تدون تدوينا دقيقا يلتزم

به العازف أو المؤدى التزاما تاما لايسمح للعازف بأى نوع من التصرف الخلاق المبتكر، بل ويحدد وظيفة الأداء تحديدا شديدا لا نظير له فى الشرق . أما المؤلف الشرقى فان قدرته الابتكارية محدودة (فى الموسيقى الشرقية التقليدية أو الكلاسيكية) بحدود العرف والسياق المتداول وهو لا يخلق العمل الموسيقى بكل تفاصيله كما يفعل المؤلف الغربى ، ولكنه يضع الخطوط الرئيسية للقطعة الموسيقية ويترك للعازف أو المؤدى حرية هائلة فى التصرف ، وهى حرية لايعرفها العازف الغربى مطلقا حيث لايسمح له المجال بأى اضافة خلاقة مبتكرة فى العمل الموسيقى الذى يؤديه وعمل المؤلف فى الموسيقى العربية يقوم على التفاعل والنماء ، أما عمل المؤلف الشرقى فيقوم على الاضافة والتجميع فهو أقرب الى المعنى الحقيقى للكلمة اللاتينية Com-pon-ere، فتقييد حرية أو نطاق عمل المؤلف الشرقى تعادله فى الجانب الآخر حرية كبرى فى الأداء أو العزف فى الموسيقى الشرقية ، اذ ان المؤلفات الشرقية لا تدون ولكنها تحفظ بالتواتر والسماع فقط ، فهى تحتفظ باطارها العام وجوهرها ، ولكن مظهرها الخارجى يتغير فى كل مرة تعزف أو تؤدى فيها وهكذا يتضح لنا أن الحرية والتقييد يختلفان فى وضعهما فى الموسيقى الشرقية والغربية اختلافا نسبيا .

ويتجلى هذا التقابل بين التقييد والحرية فى صور محددة فى الموسيقى اليونانية والهندية والشرقية ، فهنا فى مصر نجد التقاسيم تمثل الحرية التامة ، فالتقسيم نوع من الكادنسة Cadenza الحرة أو هو مقدمة حرة الايقاع مسترسلة تعزف عادة قبل كثير من القطع الغنائية أو المعزوفات ، وفيها يظهر العازف براعته وقدرته وخياله وابتكاره فى الأداء المرتجل من نفس مقام القطعة التى تلى التقاسيم ، وهذا يذكرنا بما كان عظماء العازفين المنفردين Virtusi يفعلون فى الغرب ، الى عهد غير بعيد ، فى العزف المرتجل الذى كان من آخر بقايا الارتجال Improvisation فى الموسيقى الغربية.

ولقد نقلت الكنيسة الكاثوليكية عن الشرق مقاماته القديمة بدون تمحيص أو انتخاب ودون استيعاب أو تمثل حقيقى لها ، كما أنها أخذت عن الشرق طريقة الغناء المنمق الزخرفى Melismatic فاستوردت بذلك أسلوبا فى الممارسة العملية الموسيقية لشعب تسيطر عليه الروح الغنائية وحاولت أن تستألفه فى بلاد (لا غنائية) ، وبالرغم من مساندة الهيئات الكنسية لهذا الأسلوب إلا أنه لم يعمر طويلا فى أوربا بالرغم من سلطة الكنيسة، بل سايره منذ البداية وجنبا الى جنب ، أسلوب أوربى شامل ، لا يقوم على تلك المقامات ولا على السلالم الخماسية — كما وضح زاكس فى كتابه المشار اليه قبلا — أسلوب تخضع الألحان فيه لترتيب أو نموذج خاص عماده الثالثات (مسافات الثالثة) وليس الرابعات كما كان الحال فى الشرق، وبمرور الزمن أصبحت هذه الثالثات نفسها هارمونية ، أى تجمدت بشكل رأسى وأصبحت تسمع معا فى آن واحد ، وبذلك تحول اتجاه الفكر والكتابة والاستماع الموسيقى تحولا جوهريا ، اذ حل الاتجاه الرأسى محل الاتجاه الأفقى فى الموسيقى الغربية .

ولقد بين هنرى لانج Lang فى كتابه عن «الموسيقى فى الحضارة الغربية» أن نظريات الموسيقى فى عصر النهضة قد أرست دعائم نظام موسيقى شامل يمكن أن نعتبره ، بصفة عامة (الأساس الموسيقى المتبع حتى عصرنا هذا ، ونظريات عصر النهضة تمثل فى الواقع انفصالا تاما عن نظريات العصور الوسطى والشرق ، غير أن البقايا الأخيرة لروح العصور الوسطى كانت من القوة بحيث صمدت أمام الاجتياح الايطالى بعض الوقت ولذلك لم تكتسب المبادىء الايطالية الجديدة لعصر النهضة أنصارها الا ببطء ، وهكذا كان « السماع الجديد » — الذى بدأ عند مونتفردى — مسبوقا بكفاح طويل شاق ، حيث كانت البوليفونية الخطية (الأفقية) قد خضعت تماما لقوانين التنظيم الهارمونى التآلفى (عند بالسترينا ومعاصريه فى أواخر القرن السادس عشر) ، وأصبح من الضرورى التخلى عن المبدأ القديم ، مبدأ الأجزاء أو الأصوات البوليفونية المتابعة ، وحل محله المفهوم الهارمونى الرأسى لمجموعة الأصوات التى تسمع فى آن واحد ، وأصبح المفروض فى الأجزاء والأصوات أن تندمج وتمتزج معا كما تندمج المجموعات الغنائية والآلية التى حرص المؤلفون فى الماضى على الاحتفاظ بخصائصها المتفاوتة لكى يتوصلوا الى توضيح معالم وحدود كل صوت على حدة ، تغير الحال فى ظل المفهوم الرأسى الجديد ، فظهرت المجموعات المتجانسة من النوع الواحد من الآلات (مجموعات الآلات الوترية،

ومجموعات آلات النفخ) مما أدى الى خلق قيم جديدة للألوان الصوتية ، كما أدى الى خلق مقاييس جمالية جديدة (١) ٠

ولقد كان القرن السادس عشر فترة انتقال حافلة بالتجارب ، أما القرن السابع عشر فقد انفصل نهائيا عن التراث الشرقي وعن التقاليد القوطية (أى تقاليد الفن البوليفوني) ، وذلك لكي يتطور وينمو في اتجاهاته الخاصة ٠

فما هي الاتجاهات الخاصة للقرن السابع عشر ومن هم المجددون فيه ؟

في عام ١٦٠٢ أصدر جوليو كاتشيني Caccini مجموعة من المادريجال والكانزونتا أطلق عليها اسم « الألحان الجديدة » Nuove Musiche ، وفي نفس الوقت كان مونتفردي يكتب عما سماه النوع الثانى أو الأسلوب الثانى في الموسيقى ، وهكذا عرف العالم أن طرازا موسيقيا جديدا قد ظهر ، ذلك هو الأسلوب التعبيرى Rappresentativo ، الذى يخضع لسيطرة الكلمة ويستخدم المونودية (اللحن المفرد) أو الصوت المفرد الذى تسانده وتصاحبه تآلفات هارمونية ، وهو أسلوب يرمى الى اثارة المشاعر والعواطف ، وقد أدى في النهاية الى نشأة فن الأوبرا ، ذلك العمل الفنى الغربى الصميم في كل تفاصيله لدرجة تجعله يبدو غريبا وغير طبيعى للمستمع الشرقي ومن هذه النقطة بدأ الغرب يتخذ طريقه نحو نظام موسيقى يعتمد أساسا على الهارمونية ، ويتخلى في سبيلها عن الميلودية (اللحن) ، ويعتمد على المقامين الكبير Major والصغير Minor بدلا من السلالم المقامية ، ويفضل الاستماع الرأسى على الاستماع الأفقى ، ويفضل موسيقى الآلات على الموسيقى الغنائية ٠

وقد جاءت الخطوة الحاسمة في ميدان النظريات الموسيقية على يدى خان فيليب رامو Rameau سنة ١٧٢٢ اذ أصدر كتابه الشهير في أسس الهارمونية وهو بحث يعرض دعائم العلم الموسيقى ، حيث كان رامو أول من تعرف على انقلاب التآلفات Chords الهارمونية ، وبذر البذرة الأولى للهارمونية الوظيفية Functional (١) وهو بذلك قد الغى المفهوم القديم للموسيقى الغاء تاما ، ووجه الفكر والخيال الموسيقى وجهة جديدة ، ومنذ ذلك الوقت تهتم كتب النظريات الموسيقية بالهارمونية فقط ولا تولى اللحن (الميلودية) أى اهتمام أو بحث ، وأول جهد وجه للبحث فى عنصر الميلودية بحثا نظريا هو ما قام به بول هندميث Hindemith (فى كتابه عن التأليف الموسيقى الصادر سنة ١٩٣٩ الجزء الثانى University in Tonsatz ثم امتد الاهتمام الى الايقاع أيضا (على يدى بلاخر Blacher وميسييان Messiaen وغيرهما) ٠

واطار الهارمونية الوظيفية مبنى على خلق مجموعة أشبه بالكواكب حول الشمس ، فان كل نوتة تنتمى الى أى واحد من السلالم المتداولة أو تكون جزءا من أى لحن ، تسمع وتفهم على حسب علاقتها بنوتة أساس Tonic ماثلة دائما فى وعى المستمع الغربى وحاضرة دائما فى أذنه ، وهذا الاطار أو النظام الجديد يقرر فى الوقت نفسه نوعا من الزعامة الجديدة ، تنتظم فيه الدرجات المختلفة للسلم الموسيقى فى مراتب مختلفة ، فان أول نوتة فى السلم ، وهى نوتة الأساس، هى أهم الدرجات وهى التى تعطى اسمها للسلم كله وتوجد فى آخره أيضا ، وهى أهم درجاته كلها على الاطلاق ، تليها الدرجة الخامسة أو المسيطرة dominant ثم الدرجة الرابعة subdominant ، كما أن الدرجة السابعة ذات أهمية كبيرة أيضا اذ تسمى leadingnote أى الحساس فهى التى تتحسس الطريق مباشرة الى نوتة الأساس ولا تبعد عنها الا بنصف درجة فقط، وهى من الأهمية بحيث لايمكن للأذن الغربية أن تخطئها ، وهكذا أصبح لكل نوتة من أى لحن موسيقى مدلولات وتلميحات هارمونية معينة ٠٠ والغربيون الذين تعودوا خلال أجيال عديدة على السماع التقليدى لا يسمعون أى نوتة من أى لحن الا مرتبطة فى وعيهم بالاحساس والمدلول الكامن لها ، ولهذا السبب بالذات أصبح من العسير على هؤلاء الأوربيين أن يتتبعوا أو يقبلوا الموسيقى الغربية المعاصرة أو يفهموها ، أما الشرقيون فهم متحررون من هذا الاستماع التقليدى المرتبط

(١) البوليفونية : الحان متعددة تعزف كلها فى وقت واحد ، أى ان كل لحن منها يسير سيره الأفقى فى محاذاة الالحان الاخرى على أساس فن قديم يعرف بالكونترابنط
أما الهارمونية فى مبناها العملى فتعنى استناد اللحن المفرد الى مجموعة من الأصوات فى عمد رأسية تعزف بالتآلفات الهارمونية Chords, Accords وهذا هو المقصود بالنظام الأفقى (فى البوليفونية) والنظام الرأسى (فى الهارمونية) المجلة

(١) أى التى تؤدى وظيفتها الخاصة فى التعبير الوجدانى — المجلة —

بالهارمونية الوظيفية وبمفهوم الحساس ، وهم لذلك مهيئون لتقبل الموسيقى الغربية المعاصرة ولفهمها .

ويتخذ عام ١٧٢٢ أهمية تاريخية خاصة ، فهو ليس مرتبطا بنشر كتاب رامو عن الهارمونيـــة فحسب ، بل هو العام الذى كتب فيه باخ الجزء الأول من مجموعتــــه « الكلافير المعـــدل The well-tempered Clavichord، وفيه برهن بواسطة الأربع والعشرين مقدمة (بريلود) وفوجة ، المرتبة فى تسلسل كروماتى ، على امكان سهولة التأليف فى السلالم الكبيرة ــ الصغيرة الحديثة فى سائر أوضاعها المصورة على درجات النصف (تون) المختلفة وذلك طبقا للطريقة التى ابتدعها آندرياس فركمايستر Werkmeister (١٦٤٥ـ١٧٠٦) وأدت الى تقسيم الديوان (من الصوت الى جـوابه) الى اثنى عشر بعـــدا صغيرا (نصف تون) متعـــادلا بالضبط ، ومنذ ذلك الوقت أصبحت الانتقـــالات والتحولات Modulations ميسورة بشكل عمـــلى ، وأصـــبحت الموسيقى تختتـــم عادة بقفلة Cadence أو نهاية يمكن تفسيرها بأنها تركيبة ختاميـــة أو نموذج هارمونى خاص لعله يناظر الى حد ما النماذج واللفتات اللحنية المتداولة فىالشرق، وهذه القفلات تسمح بحلول متنوعة متفاوتة لكن داخل اطـــار هارمونى مرسوم .

وعند منتصف القرن الثامن عشر ، بلغت موسيقى مونتفردى الجديدة ــ بعد مائة وخمسين عـــاما ــ ذروتها فى مؤلفات باخ البوليفونية .

وتصل الموسيقى الغربية مرة ثانية الى نقطةتحول كبيرة فى تاريخهـــا ، اذ ينتهى عصر البوليفونيـــة ويطلع فجر العصر الكلاسيكى العظيم الذى شهـــد نشأة الأركسترا وتطوره حتى أصبح قوة مسيطرة على التفكيرالموسيقى، وشهد نشأت أسلوب يعتمد على الهارمونية وحدها ، كما شهد تفتح السمفونيـــة الكلاسيكية الكبيرة وازدهارها .

وفى تيار هذا التطور تشمخ قمم عظيمة جـديرة بالتمجيد والحب والاعجـــاب والاستمتاع ، ولكن لا ينبغى اتخاذها مثالا يحتذى أو يحاكى دائمـــا ، ولامعنى لاعتبارها غاية تقطع السبل علىكل ماعداها ولا تدع لغيرها فى عالم الموسيقى مجالا .

لقد أنجب كل عصر من العصور عمالقـــة فى الموسيقى استطاعوا ، بفضـل تأثيرهم الدافـــع وعبقريتهم وتشكيلهم لفنهم ، أن يحققــوا التعبير الكامل عن عصرهم وأن يكسبوا فنه شمولا وعالمية .

وان سياسة استجلاب الموسيقى الأوربيـــة والأمريكية بالجملة الى بلاد الشرقين الأقصى والأدنى لتهدد سلامة وكيان حضارات موسيقية متميزة اذ تدخل اليها عناصر لا تتلاءم معها، كما أن تلك البلاد تعانى من نزعـــة غير موفقة لاتخاذ الموســـيقى الكلاسيكية الغربية وحدها مثلا أعلى ونموذجا يحتذى فى الوقت الذى عاد فيه تطور الموسيقى الغربيـــة ذاتها يتجـــه مرة ثانية نحو الشرق ، وفى اللحظة التى يستطيع فيها الشرق والغرب أن يلتقيـــا على أرض مشتركة .

ولقد كان معرض باريس الدولى سنة ١٨٨٩ نقطة حاسمة فى هذا الاتجاه حيث سمع الأوربيون لأول مرة فيه أركسترا (الجاملان) القادم من جـــاوه ، وكان من بينهم كلود ديبوسى الشـــاب الذى كان مشغولا بالبحث عن ألوان جديدة فى الأصوات .. فأسرته هذه الموسيقى الغريبة ووقع تحت ســـحر الآلات الشرقية القادمة من الصين وجاوه وكامبوديا، وكان ديبوسى قد حرر نفسه فعلا فى ميلودياته من التقيد بالمقامين الكبير والصغير واستخدم المقامات الكنسية القديمـــة التى اكتشفها فى موســـيقى « الخمسة » القوميين فى روسيا ، وفى تراتيـــل الكنيسة الجريجورية التى درسها بامعان ، وبعد أن تغلب ديبوسى على العقبة الكبرى ، عقبة الاستماع الوظيفى (أى طبقا للوظائف الهارمونية المختلفـــة لدرجات الســـلم) خطا خطوة أبعد فأدخـــل فى موسيقاه سلالم جديدة ، منها الســـلم الخماسى ، وســـلم الأبعاد الكاملة whole-tone ، وكلاهما خال من الصوت المعروف باسم الحساس وكلاهما متحرر من سيطرة بعض الدرجات والنوتات، وكلاهما أقل تأثرا بمفهوم نوتة الأساس ، وهما لذلك أقل جمودا أو رسوخا ، ولذلك كلـه أصبحت القفلات عـــامة غير محددة وتخلصت من مفصليتها الواضحة وبذلك تحول ديبوسى بموسيقاه من الفهم أو الادراك السلمى tonal الى ادراك أو فهم عماده اللون ، وينبغى أن نضيف الى مجموع المؤثرات السابقة فى موسيقى ديبوسى ، موسيقى الجـــاز الأمريكية التى ينعكس

صداها أحيانا فى ايقاعاته ، وديبوسى لا يتخذ من الهارمونية وسيلة بنائية وعاملا فى تكوين موسيقاه ولكنه يتخذها وسيلة للتلوين ، والأوركسترا عنده أداة تلوين وتصوير وليس أداة للرسم أو التصميم، وهكذا تغيرت ، على يديه ، العلاقة المتبادلة بين الهارمونية والميلودية والتلوين الصوتى والايقاع تغييرا جوهريا .

ثم عادت الموسيقى ، فى الجيل التالى لديبوسى ، الى الكتابة والاستماع الأفقى الذى احتل مكان الصدارة مرة ثانية ، وأعلنت جماعة (الستة) الشهيرة فى فرنسا أفكارا وقيما جديدة تدعو الى أن تكون الموسيقى تركيبا وبناء أكثر منها وليدة احساس ، وأن تكون بسيطة لا ضخمة ، شفافة غير متلبدة ، وقد كتب داريوس ميلو Milhaud ، وهو من أكثر أفراد هذه الجماعة ثورية ، كتب بوليفونية فى غاية الجراة وجعل يرص فيها سلالم مختلفة بعضها فوق بعض ، والمجموعات الآلية الصغيرة التى يؤلف لها مكونة من آلات شديدة التباين مثل الفلوت والكلارنيت والفاجوت والتشللو، لكى يمكن التعرف على كل صوت على حدة وليسهل تتبعه ، وهكذا نقترب مرة ثانية من المجموعات الآلية الصغيرة التى سادت فى العصور الوسطى بل وتقترب من التخت السائد حاليا فى مصر .

ثم يزيد سترافنسكى فى عدد الآلات الايقاعية وهى التى كانت من قبل وقفا على الشرق ، ويستخدم هابا Haba فى موسيقاه أبعادا صوتية صغيرة مثل أرباع الأصوات التى يعرفها الشرقيون ويستوعب بارتوك فى موسيقاه أساليب ولهجات أجنبية ، وأخيرا خرج شونبرج بنظام موسيقى جديد وأعلن أن كل نوتة فى موسيقاه تفهم على أساس الصلة بينها وبين جارتيها المباشرتين فقط وليس طبقا للصلة بينها وبين نوتة الأساس التى لم يعد لها وجود ، ومن هنا جاءت تسميته « لاتونالية » (آتونال) التى أطلقت على موسيقاه .. وفى هذه الأثناء كان مبدأ السماع اللاوظيفى (عكس الوظيفى) قد استقر ، وتقدم شونبرج خطوة أخرى فرتب موسيقاه تبعا لصفوف أو مجموعات series من الأصوات ، لعلها أقرب الى نماذج الألحان الشرقية المقامية ، وبذلك قضى على أهم عقبة اعترضت الفهم الموسيقى المتبادل بين الشرق والغرب .

وحتى التقيد الصارم والحرية الكبرى - وهما القطبان المتضادان للموسيقى الشرقية - قد انعكسا اليوم فى موسيقى الغرب حيث يتجلى التقيد الصارم فى تلك التكوينات الصوتية المعقدة التى لا سبيل الى تحقيقها الا بالوسائل الالكترونية ، ومن جانب آخر نجد الحرية ومبادىء المصادفة المرتجلة المعروفة فى الشرق قد وجدت طريقها فى الغرب (فى محاولات كيج Cage) بكل ما فيها من قوى كامنة تتيح امكانيات لا نهاية لها ، وأصبح العازف الغربى شريكا فى عملية التأليف اللحظى (على التو) عن طريق العزف المرتجل .

لقد كانت أبرز صفات الموسيقى الشرقية حتى الآن الصمود والاستقرار والجمود ، وكانت الى وقت قريب ساكنة تماما وخاصة اذا قورنت بالسرعة المذهلة للتطور الموسيقى فى الغرب فى الألف سنة الماضية ، ابتداء من المحاولات المبدئية فى تعدد التصويت (الاورجانوم المتوازى) الى بيتهوفن وأساليب شونبرج وسترافنسكى . أما اليوم فقد بدأت الأحداث تتوالى وتتحرك بسرعة ، وأخذ الشرق يلاحق الغرب فى جميع ميادين الصناعة والفنون ، واليوم أصبحت لغة الموسيقى عالمية بكل معانى الكلمة وبصورة لا نظير لها من قبل ، وساد فى أوربا اتجاه لازاحة الحدود الفاصلة بين القوميات ومن ناحية أخرى فان الفرق الموسيقية الشرقية الصميمة والموسيقيين الشرقيين من أنحاء الشرق المختلفة ممن زاروا الغرب قد لاقوا استحسانا كبيرا أينما حلوا ، واستمتع الناس بسماعهم فى كل مكان .

فاليوم وقد تم استكشاف الماضى ، رغم بعد السنين ، واستكشافات الشرق ، رغم بعد المسافات ، اليوم أصبح الطريق مفتوحا أمام مغامرات جديدة فى عالم الصوت والتلوين والبناء الموسيقى ، فلعل هذه المغامرات الجديدة تتيح للشرق (المغنى) وللغرب (العازف) أن يتقابلا على الأرض المحايدة ، أرض الموسيقى الالكترونية وأن يلتقيا فى ميدان مشترك ما دام كل منهما محتفظا بكيانه واستقلاله حريصا على شخصيته وطابعه ، ولعل هذا العصر الجديد أن يفتح للموسيقى آفاقا ، لم تتضح معالمها بعد ، ولكنها تدعو الى التفاؤل وتبشر بخير كبير .



الصّورة الأسطورة في فن محمود سعيد

بقلم : رمسيس يونان



« القط الأبيض (١٩٣٧)
من اجمل لوحات محمود سعيد واشدها فتنة . القط هنا ـ كالحمار فى لوحة « النزهة » ـ حيوان خرافى ، والنساء ـ وبخاصة الشقراء منهن ـ اشبه بالحوريات او عرائس البحر .. او ليس فى اجسامهن مايوحى بطبيعة الاسماك ..

نحب أن نميز فى الأثر الفنى بين ثلاثة مستويات من المعانى :

١ ـ الموضوع : وهـــو ما يدل عليه الأثر الفنى دلالة ظاهرة ، ويلخصه فى غالب الأحيان عنوانه . ولنقل ـ على وجه الاجمال ـ ان الموضوع هـــو الجانب القابل « للتلخيص » من الأثر الفنى ، أو القابل للترجمة ترجمة حرفية الى لغـــة أخرى . وهذا التلخيص يكون على أيسره فى فنون الأدب ـ باستثناء الشعر ، ثم يزداد عسرا مع انتقالنا الى الفنون التشكيلية الوصفية ، حتى اذا بلغنا ميـــدان الفنون المجردة ـ كالموسيقى مثلا التى يعدهـــا البعض بمثابة المثل الأعلى للفنون كافة ـ كاد هذا التلخيص يصبح فى حكم المستحيل .

٢ ـ المضمون : واقرب تعريف له انه الفارق بين هذا التلخيص والأثر الفنى فى ذاته ، أى بالصورة التى تجسم فيها ، بجميع تفاصيلها وظلالهـــا وانوارها . وهناك من النقاد من يميز بين الشكل والمضمون ، ولكن هذا التمييز ان جاز فى بعض فنون الأدب ، فانه لا يجوز فيما يتعلق بالفنون التشكيلية ، بحكم ان لغة الشكل هى لحمة التعبير وسداه فى هذه الفنون . فاذا غلبت النزعة الزخرفية على العمـــل الفنى ، كان المضمون ـ وليس مجرد الشـــكل ـ جماليا . نريد ان نقول ان المضمون فى الفن لا يمكن ان يكون شيئا آخر غير المضمون الفنى ، أو علـــى الاصح المضمون الاستيتيكى Esthétique

٣ ـ المكنون أو المضمون الكامن : وهـــو ما قد ينطوى عليه الأثر الفنى من قوة ايحائية ، تثير من المشاعر ما يتعدى مضمونه الاستيتيكى ، وتتردد له فى النفس اصداء عميقة . وهذه صفة لا يتميز بها غير القليل من الأعمال الفنية ، ذلك أن الشائع من أعمال النحت والتصوير ـ واقلها قيمة ـ هى تلك التى يقتصر مدلولها على وصف موضوع معين، بحيث لا يكون لها قيمة خارج هذا الموضوع ، وتليها فى القيمة الأعمال الفنية ذات المضمون ، أى تلك التى ترغمك على تأملها حتى وان جهلت أو تجاهلت موضوعها . أما الآثار الفنية التى لا تستوقفك فقط بجمالها او فتنتها ، وانما تتردد لها فى نفسك أصداء لا تدرى على الفور كنهها وتستحوذ صورتها على خيالك ، فهى الآثار الموحية النادرة حقا ، التى لا ينساها المرء اذا ما رآها .

ولنضرب على كل ذلك مثلا بهذا البيت الشهير من الشعرالذى حفظناه ونحن صغار ، ولم تزل

تردده ألسنتنا ونحن كبار ، على خلاف مئات أخرى من أبيات الشعر التى حفظناها ، ولكنها امحت من الذاكرة امحاء ، ونعنى بهـــذا البيت قول امرىء القيس :

مكر مفر مقبل مدبر معـــــا
كجلمود صخر حطه السيل من عـــل

فلو أننا لخصنا هذا البيت أو ترجمناه ترجمـــة حرفية الى لغة أخرى ، بل حتى لو نقلناه الى لغـــة عربية أخرى مع أدنى تعديل فى اللفظ ، فقلنا مثلا : انه يكر ويفر ويقبل ويدبر فى آن واحد مثل قطعـــة كبيرة من الصخر أسقطها السيل من ارتفاع شاهق ـ لما تجاوزنا فى ذلك حدود « الموضوع » دون أن نلمس شيئا من مضمون هذا الشعر .

فما هو المضمون اذن ؟

هل هو معانى المفردات مجتمعة ؟ هل هو موسيقى الشعر أو جرسه ؟ لا هذا ولا ذاك ؟ وانما هو شبه مزيج كيميائى من المعانى والأنغام ، يخلق منهـــا جميعا شيئا جديدا يختلف كل الاختلاف عن المعانى فى ذاتها ، وعن الأنغام فى ذاتها . ولا نعنى بالأنغام مجرد وزن الشعر ، وانما نعنى على الأخص الالحان الباطنة التى تصوغها الحروف بمخارجها المختلفة وتنابعها بصورة معينة ، كتتابع الميم ونون التنوين بانتظام فى الشطر الأول ، ثم ترددهمـــا فى الشطر الثانى مع تقابلهما معا فى حرف « من » مثلا ، أو كتناظر « مفر » و « صخـــر » فى الشطرين ، أو كوجود حرف الطاء ذات الوطء الثقيل فى كلمـــة « حطه » بمفردها .. والألحان الباطنة فى الشعر قد تكون « زخرفية » اى مطربة فحسب ، كما قـــد تكون « تعبيرية » مثلما هو الحال فى هذا البيت من الشعر .

ولا يختلف الأمر كثيرا فى الفن التشكيلى ، فليس مضمون العمل الفنى هو مجموع « الأشياء » التى يمثلها ــ الوجه أو الشجرة أو الصخرة أوالسماء أو البحر ــ ، هذه « الأشياء » التى تقابل معـــانى المفردات فى قصيدة الشعر ، كما أنه ليس هو مجرد « العلاقات الشكلية » التى يخلقها الفنان بواسطة خطوطه وألوانه وظلاله التى تمثل الوجه أو الشجرة أو الصخرة ... هذه العلاقات التى تقابل الأنغام فى الموسيقى أو الشعر ، وانما المضمون «مزيج كيميائى» من هذه « الأشياء » وهذه « العلاقات » ، يخلق منها جميعا كائنا جديدا ذا معنى جديد ، ليس هو معنى الأشياء ولا معنى العلاقات بمفردها .

هذا المعنى الجديد هو اذن مضمون العمـــــل الفنى (1) .

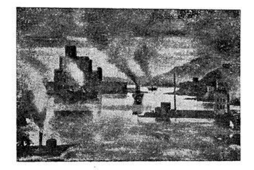
فما هو المكنون أو المضمون الكامن ؟

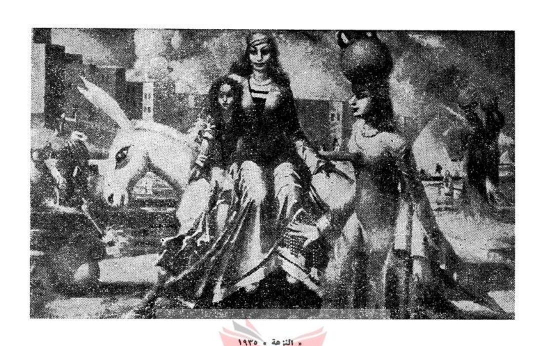
لنعد الى بيت الشعر : ان مضمونه ــ أى ذلك المزيج الكيميائى الذى ذكرناه ــ يقترن فى أذهاننـــا على نحو ما بصورة الفرس ، ولكننا نحس لهذا البيت من الشعر وقعا فى أنفسنا يتجاوز بكثير نطاق هذه الصورة . ولا يكفينا أن نقول تعليلا لذلك ان معانى الكر والفر ، أو الاقبال والادبار ، أو الهبوط من علو

(1) هذا المعنى الجديد ــ وليس ما يسمى « بالمعانى » ــ هو ما ينبغى أن نوجد له معادلا حين ترجمة فن ــ كالشعر مثلا ــ من لغة الى لغة ، والا اقتصرت الترجمة على «الموضوع» دون « المضمون » وهذا المعنى الجديد كذلك هو ما ينبغى أن يستخلصه الناقد فى حديثه عن الأثر الفنى . ونحب أن نشير بهذه المناسبة ــ ولو أن ذلك يخرج عن نطاق هذا البحث ــ الى أن شعورنا بالخيبة عند قراءة ترجمـــة « معـــانى » القرآن ــ الذى يتميز بأنغامه « التعبيرية » القوية ــ انمـــا يرجع فى رأينا الى أن الترجمة تتناول « الموضـــــوع » دون « المضمون » الذى هو سر بلاغته واعجازه .

« ميناء بيريه عند الفجر » (١٩٤٩)

لا نكاد نعثر فى هذه اللوحة على غير الخطوط المستقيمة ، وكأننا بصدد لوحة تكعيبية . غير أن الضوء المسكوب على صفحة الماء وعلى البناء الكبير ، والبخار المتصاعد من مداخن السفن ، يلطفان من حدة هذه الخطوط ويكسبان اللوحة خفة وطربا





« النزهة » ١٩٣٥
نلتقى هنا بالتكوين المثلث او الهرمى ، غير ان جانبى المثلث فى هذه اللوحة قوسان لطيفان ترددهما او تقابلهما اقواس اخرى من نوعهما فى ثياب النسوة وشراع المركب ورقبة الحمار . وينبعث من اللوحة باشملها سحر عجيب وكاننا بصدد حلم جميل او مشهد من الف ليلة وليلة

شاهق ، لا تنطبق على الفرس فحسب ، فالذى نشعر به هو ان هذه المعانى ، فى امتزاجهـا ذلك الامتزاج الكيميائى بالالحان الباطنة فى هذا البيت من الشعر ، تتردد لها فى اعماقنا – أى فيما وراء وقعها « الاستيتيكى » الواضح – اصداء اخرى غريبة ، اشبه ما يكون بالايحاءات الغامضـــة التى تثيرها الرموز الأسطورية .

ونقل بعبارة اخرى – مع انتقالنا الى ميـدان الفنون التشكيلية ، ومع انتقالنا كذلك من وقع الأثر الفنى على مشاعرنا الى مصدره فى نفسية الفنان – ان المضمون هو ما يقصد اليـه الفنان حين ينشىء لوحته ، اى حين يختار الموضوع ويرسم الخطوط ، ويعين الالوان ، ويحدد الأشكال ، ويلقى الظـلال ويحبك التصميم .

اما المكنون فانه يتجاوز – فيما نخال – حدود القصد والتدبير ، اذ نحس كانه يشع من بؤرة خفية فى النفس ، اغلب الظن انها هى التى كانت منبـــع الأساطير العظيمة فى قديم الزمان .

المضمون فى فن محمود سعيد

وتشهد آثار محمود سعيد ، حتى عندما كان فى العقد الثالث من عمره ، انه قد ادرك منذ ذلك الحين ان وظيفة الفنان ليست هى تسجيل ما تقع عليه العين من مرئيات ، وانما هى « تلحين » هـــذه المرئيات – كما يلحن الموسيقى عبارات الأغنيـة – وصياغتها من جديد فى قالب فنى . وفى سبيل هذه الصياغة يلجأ فناننا الكبـــير الى « التحوير » . والتحوير عنده يميل الى الخطوط الهندسيـة البسيطة : الخطوط المستقيمة والدوائر والأقواس المنتظمة . تأمل مثلا لوحة « أمومة » (١٩٣١) ترى السحب فى السماء قد استحالت خطوطا مستقيمة متوازية ، على حين استحال سعف النخيل الى شبه دوائر منتظمة . وتأمل لوحة « ميناء بيريه عنـــد الفجر » (١٩٤٩) فانك لا تكاد تقع فيها على غير الخطوط المستقيمة ، وكأننا بصدد لوحة تكعيبية . وفى لوحة « سابحات » (١٩٣٤) تبدو أجســام الفتيات وقد كادت تستحيل اسطوانات وكـرات سوية .

فما مصدر هذه النزعة الى التحوير الهندسى الصريح عند محمود سعيد ؟ يذهب معظم النقاد (١) الى أن مرجع ذلك هو تأثر الفنان بالمدرسة التكعيبية الحديثة ، التى هى فى حقيقة أمرها بمثابة الخلاصة للاتجاه الكلاسيكى فى الفن . غير أننا لا نستبعد — رغم عدم انكارنا لهذا التعليل — أن يكون لنشأة الفنان فى بيت يزخر بالتحف العربية — من عمارة واوان ومشربيات — دخل فى هذه النزعة التى ظلت تلازمه حتى فى أعماله الأخيرة .

وتحوير الأشكال فى فن محمود سعيد ليس غاية فى ذاته ، وانما هو واسطة لحبك تصميم اللوحة وربط اجزائها فى كل متسق منسجم . وهذا التصميم يتبع على الدوام النمط الكلاسيكى من حيث موازنة الكتل واستخدام الخطوط المتوازية أو البناء الهرمى ، حيث تلتقى الخطوط الممتدة من قاع اللوحة فى قمة بأعلاها ، كما فى لوحة « النزهة » أو « الشواديف » أو «نادية والكنارى » أو « المدينة » . وأحيانا تتخذ هذه الخطوط الهرمية صورة اشبه بالمروحة ، فتبدو اللوحة وكأنها مجموعة من المراوح المفتوحة بدرجات مختلفة ، والتى تتقابل خطوطها أو تتقاطع فيتألف منها شكل أقرب الى النسيج المضفور . وفى أحيان قليلة يلجأ الفنان الى التصميم الدائرى ، كما فى لوحة « الصيد العجيب » أو « الذكر » . ولكننا لا نكاد نعثر قط فى لوحاته على الشكل الحلزونى مثلا ، هذا الشكل الذى شاع استعماله بين المصورين منذ عصر « الباروك » حتى العصر الرومانتيكى .

والتحوير يخدم غرضا آخر عند الفنان ، وهو انه يساعده على خلق الأشكال المتشابهة التى يرددها فى انحاء اللوحة ، كما تتردد التفعيلة فى بيت الشعر ، أو كما يتردد اللحن فى مسرى القطعة الموسيقية .

ولكن اذا كان محمود سعيد فى تصميم لوحاته ، انما يسلك نفس السبيل الذى سلكه أئمة فن التصوير من قبل ، وبخاصة منذ عصر النهضة الايطالية ، الا انه يلجأ فى ذلك غالبا الى الجهر والتصريح ، على حين كان أساتذة عصر النهضة أميل الى الايماء والتلميح . وهذه خاصية من خواص فنه تسمه بطابع مستقل .

وقد أكدنا ناحية التصميم فى الحديث عن المضمون فى فن محمود سعيد ، دون ان نغفل أن هذا المضمون لا يعنى مجرد « العلاقات الشكلية » التى يخلقها الفنان فى لوحته ، وانما هو — كما قلنا — مزيج شبه كيميائى بين هذه العلاقات وبين « الأشياء » أو المخلوقات التى تتمثل فى العمل الفنى . ولكن لا بد لنا ان نعترف مع ذلك بأن ناحية التصميم هى الناحية الغالبة — على مستوى المضمون — فى أعمال محمود سعيد . أى ان المفهوم الزخرفى للفن هو الذى يشغل ، فيما يبدو ، وعى الفنان اكثر من أى شاغل آخر عند انشاء لوحاته . (ونعنى الزخرف بمعناه الرفيع ، وليس بمعناه المبتذل الشائع) . ولانستثنى من ذلك الا صور الأشخاص (البورتريه) حيث يدخل عامل آخر هو تصوير الشخصية ، كما نستثنى بعض الفلتات الرومانسية النادرة ، كالنيران المشتعلة فى لوحة « الهجرة » أو كالموج الثائر فى لوحة

« البحر الأحمر : محجر التلك بحماطة » (١٩٥١) مال الفنان فى السنوات الأخيرة الى تصوير مناظر الجبل . وهذا اتجاه يدل على اتساع افق نظرتنا الى « المنظر الطبيعى » فى مصر ، بعد أن كانت — وما زالت عند الكثيرين — محصورة فى ذلك الشريط الضيق الذى يمثل وادينا الأخضر ، بنيله وحقوله ونخيله . ونلاحظ فى هذا المشهد الرائع ذلك الجو « المسرحى » — بل الاسطورى — الذى تتميز به معظم لوحات محمود سعيد .



(١) راجع مثلا كتاب « محمود سعيد » لبدر الدين أبو غازى . ونحب أن ننتهز هذه الفرصة لشكر زميلنا الاستاذ أبو غازى على تفضله بالسماح لنا بنقل بعض الصور من مؤلفه القيم .



« المدينة » (١٩٣٧)
اكبر لوحات محمود سعيد جمع فيها عدة مناظر كان قد صورها من قبل فى لوحات مستقلة . ولسنا ندرى على وجه التحديد لماذا خطرت على بالنا ونحن نتأمل هذه اللوحة تلك الاغنية القديمة التى كنا نرددها ونحن صغار : « هنا مقص وهنا مقص .. وهنا عرايس بتترص .. » ولكن انبعاث هذه الاغنية (السيريالية ؟) من عالم اللاوعى شاهد على احساسنا باننا بازاء عالم اقرب الى الخرافة منه الى الواقع .. وهنا بالفعل ثلاث عرائس مرصوصة .. وهنا ايضا بيت على اليمين وبيت على اليسار ، وشراعان كبيران على اليمين وشراعان كبيران على اليسار .. ثم بائع العرقسوس على اليمين وراكب الحمار على اليسار .. ما اشبه هذا الاسلوب فى العرض باسلوب الوصف فى كثير من حكاياتنا الشعبية

« عاصفة على الكورنيش » حيث تظهر نغمة فائرة وسط النظام الكلاسيكى المحكم ، تتمرد شيئا ما على هذا النظام ، دون أن تتغلب عليه مع ذلك . وهـذه الفورة تتخذ صورة أخـرى فى الشرر الذى يكاد



« أمومة » (١٩٣١)
السحب فى هذه اللوحة مجموعتان من الخطوط المستقيمة المتوازية ، ترددها فى اسفل اللوحة الخطوط شبه المتوازية التى يرسمها الجسر وجانبه الأيسر. وسعف النخيل دوائر منتظمة ، ترددها وسط اللوحة انحناء الذراعين



حلقة الذكر (١٩٣٦)
كان طبيعيا ان يلجأ الفنان الى التصميم الدائرى ـ بل الحلزونى ـ لتصوير « حلقة » الذكر ، والظلال التى جعلها المصور منحدرة تساعد على الايحاء بدوران الحلقة

ينبعث من عينى « ذات الجدائل الذهبيــة » وفى البركان الذى يكاد ينفجر من صدرها ووجنتيها .

***

« الصورة الاسطورة » فى فن محمود سعيد

ولكن اذا كان المفهوم الزخرفى للفــن والنظام الكلاسيكى هما اللذان يسودان فى أعمال محمــود سعيد ، من حيث مضمونها الاستيتيكى ، فاننــا لنشعر مع ذلك بنوع غريب من السحر ينبعث من العديد من هذه اللوحات ، ويتعذر علينا تفسيــره بالاستناد الى هذا المفهوم أو هذا النظام .. فمن أين ينبع هذا السحر المحير الغريب ؟.

لا شك فى ان للألوان الدافئــة الفاخرة التى يستخدمها الفنان دخلا فى هذا السحر ، هذه الالوان التى تذكرنا فى أحيان كثيرة بالأحجار النفيسة أو الطنافس الشرقية أو بعض الزخـارف التى تزين جدران المساجد .

ولا شك كذلك فى ان للأضواء الذهبيــة ــ أو الفضية فى بعض الأحيان ــ والظلال الكثيفة التى تكتنف هذه الألوان ، دخلا أيضا فى هذا السحر .

ولا شك فوق ذلك فى ان من عوامل هذا السحر تلك الفتنة المشعة من عيون « بنات بحرى » والتى تنبض بها شفاههن وأجسامهن .

ولكننا نعتقد أن هناك عاملا آخــر يلعب دورا جوهريا فى بعث هذا التأثير فينـــا ، وهو عامل التحوير . فهذا التحوير الذى يعمد اليه الفنان ، فيما يبدو ، لمجرد تبسيط الخطوط والأشكال وحبك التصميم ــ أى احكام « هندسة » اللوحة ، يؤدى فى نهاية الأمر الى خلق كائنــات ومخلوقات وأجواء أقرب الى عالم الخيال أو الأسطورة منها الى عالم الواقع . وليس من دأب فناننا تصوير الأساطير ، فاننا لا نعرف له فى هذا الباب غير لوحة واحــدة قديمة بعنوان : « القديس يوحنا والتنين » (١٩٢٧) كما انه لم يسع قط الى تصوير حكايات « الف ليلة وليلة » مثلا ، أو « الزير سالم » أو «أبو زيد الهلالى» أو « الشاطر حسن » أو « جحا » أو « أم الشعور » أو « ست الحسن والجمــال » أو نحو ذلك من الشخصيات التى تحفل بها حكاياتنــا الشعبية ، ولكننا نشعر على نحو ما بأن العديد من المخلوقات الغريبة التى تطالعنا فى لوحات محمود سعيد ، هى من جنس هذه الشخصيات .

وهذه المخلوقات الغريبة ــ سواء منها الرجال أم النساء أم الحيوانات ــ بألوانها الدافئة الفاخرة ، وبما يحف بها من منازل وأشجار وشراعات وأجواء وأضواء « مسرحية » ، هى التى تجعل العــديد من لوحاته ــ فى ذاتها ــ شبه أساطيــر ، وهى التى تحملنا على القول : ان هذا الفنان الذى لم يصور قط الأساطير ، هو فى الواقع خالق « الصــورة الاسطورة » فى فننا الحديث .

وربما كانت «ذات الجدائل الذهبية»(١) (١٩٣٣) و « القط الأبيض » (١٩٣٧) و «النزهة» و«المدينة» (١٩٣٧) و «السابحات» (١٩٣٤) و « محجر التلك بحماطة » (١٩٥١) ــ اقرب لوحات محمود سعيد الى تأكيد هذا المعنى .

---

(١) أنظر الصورة الخلفية للغلاف وهى من أغرب لوحات الفنان واقربها الى عالم الاساطير ، وكأننا لسنا بصدد امرأة من الانس وانما مخلوقة من الجن . انها أشبه بصنم هائل تتمثل فيه فتنة المرأة وجاذبيتها وشيطانيتها وبهيميتهـا فى آن واحد ، أى تلك المعـانى التى الصقها خيال الرجل بصورة المرأة وعبر عنها فى أساطيره منذ خلق حواء .



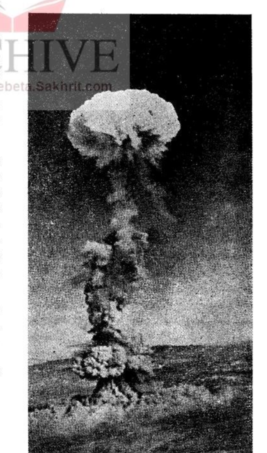


بقلم : الدكتور محمد محمود غالى

ثمة ملاحظات أربع نذكرها فى مستهل هذا المقال بعد أن بدأ عام جديد من أعوامنا التى قد تكون بالنسبة للكائن الحى أعواما قليلة تنتهى بفنائه ، أو قد يمتد الأجل به الى ملايين أخرى من السنين ، يستمتع فيها بمدنية فوق حد الوصف ، هذه الملاحظات التى نسارع بذكرها فى هذه الأيام المشحونة بالتوتر المليئة بالقلق هى :

الاولى : أنه بينما ألقت ألمانيا واليابان من جانب وانجلترا وفرنسا وروسيا وأمريكا من جانب آخر ما زنته ثلاثة ونصف مليون طن من المواد المتفجرة فى الحرب العالمية الثانية ، فان العلوم قد تقدمت للحد الذى أمكن فيه اليوم صناعة قنابل « فوق هيدروجينية » قوة القنبلة الواحدة منها خمسمائة مليون طن من هذه المواد الشديدة الانفجار أى قدر كل ما ألقاه المتحاربون فى الحرب العالمية الثانية ١٥٠ مرة ٠

وأكرر القول أن قنبلة واحدة من النوع الذى توصلوا اليه تساوى ١٥٠ مرة قدر عشرات الألوف من القنابل التى ألقتها جميع الدول خلال ست سنوات ٠



شكل (١)
أول قنبلة ذرية فى العالم فجرها الأمريكان فى صحراء « نيفادا » فى شهر يوليو سنة ١٩٤٥ ٠

وقد فجروا فعلا من هذه القنابل خلال التجارب الذرية المؤسفة التى أجريت حتى الآن قنابل قوة الواحدة منها خمسون مليون طن من المواد شديدة الانفجار ، وتعادل الواحدة منها قدر ما فجره المتحاربون خلال الحرب الأخيرة ١٥ مرة .

الثانية : لقد أصبح من المستطاع اليوم حمل هذه القنبلة فى طائرة واحدة واسقاطها وتفجيرها بوسائل لا سلكية ، وكما أنه يمكن ارسالها فى صورايخ عابرة للقارات والمحيطات الى أى مكان من سطح الأرض مهما بعدت المسافة .

الثالثة : هذه القنابل النووية تختلف عن القنابل الأخرى التى يعرفها الانسان حتى عهد قريب ،فهى لاتقتصر على عمليات هدم المدن وتدمير المنشآت وبالتالى قتل الانسان ، بل انها تترك فى الجو غبارا ذريا ذا اشعاعات قاتلة يدور مع الهواء حول الأرض عدة مرات ، ويتساقط مع مر السنين على الماء والنبات فيصل الاشعاع الذرى الينا عن طريق لحوم الحيوانات التى ناكلها والألبان التى هى غذاؤنا وغذاء أطفالنا بل عن طريق الخضراوات التى تكون جزءا هاما من غذائنا ، كذلك مياه الأنهار التى لا غنى لنا عنها .

الرابعة : ان لدى الدول التى نسميها ذرية عشرات بل ربما مئات من هذه القنابل الخطيرة ، وهى كفيلة فى حرب نووية بانهاء الحياة كلها من على هذا الكوكب الوديع الدوار .

* * *

تلك حقائق علمية ثابتة يعلمها أكثرية العلماء والمتخصصون ومن أسف أن تتوالى الأزمات وآخرها أزمة البحر الكاريبى ، وأزمات زماننا لا تختلف فى حقيقة أسبابها عن كثير من الأزمات التى مرت فى تاريخ الانسان .

شيء واحد نعرفه حق المعرفة ، هو ان لكل ازمة مظهرا كاذبا لم يكن بحال السبب الحقيقى فى اشعال نيران الحرب ، بل ان هناك أسبابا خفية وراء كلحرب هى التىتبدأ بسبب تافه يتخذه المغيرسببا لاثارتها ، وليس أدل على ذلك من أن الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) التى مات فيها عشرون مليونا من البشر كانت بسبب مقتل ولى عهد النمسا بينما سببها الحقيقى رغبة ألمانيا فى الحصول على مستعمرات لها أسوة بالدول الأوروبية الكبيرة ، ولما أعلنت الحرب على فرنسا دخلتها انجلترا واشتركت فيها أكثر من خمسين دولة منها أمريكا التى رجحت كفة الحلفاء ، فانتصروا على الألمان وأملوا عليهم شروطهم بمعاهدة فرساى المعروفة .

وظل السبب الحقيقى فى اثارة هذه الحرب قائما فى رءوس الألمان ، فلما جاء هتلر تذرع بسبب ظاهرى أسماه أزمة دانزنج، ودخل الألمان بولندا ، واشتعلت الحرب العالمية الثانية ، ومات فيها هذه المرة أربعون مليونا من البشر .

* * *

كذلك أزمة البحر الكاريبى والاثنان والأربعون قذيفة روسية ذات الرءوس الذرية التى كانت لدى كاسترو ، كادت تكون سببا ظاهريا فى حرب نووية مدمرة ، وهى تخفى وراءها الصراع المعروف بين نظامين اقتصاديين فى العالم ، ولكننا يجب أن نتمهل هذه المرة فى ذكر كلمة حرب ، ونتمعن جسامتها ، ونطيل النظر فى نتائجها ، فهى سوف لا تكون صراعا تنتصر فيها دول وتندحر أخرى ، أو تعلوفيها مبادىء وانظمة علىحساب أنظمة ومبادىء أخرى ، انما هى حرب نووية بكل معانى هذه الكلمة الخطيرة ، يتعلق عليها بقاء الانسان على هذا الكوكب .

* * *

ويتساءل القارىء كيف السبيل للايمان ان هناك قنابل قوة الواحدة منها أكثر من مائة مليون طن من المواد الشديدة الانفجار ، أى أضعاف أضعاف قدر جميع القنابل التى القاها المتحاربون خلال الست سنوات المتواصلة من الحرب ؟

وهنا نتقدم بشرح موجز يمكن أن يتابعه القارىء، ولا أود أن ننساق خلاله الى تفاصيل العلوم الذرية ، فلا مقال واحد ولا عشرة تكفى لكى نقف على أرجلنا لمعرفة كنه الذرة وعالمها العجيب ، وما تم بشأنها من كشوف فى القرن الذى نعيش فيه انما أكتفى بشرح بعض المعلومات العامة التى توصل اليها الباحثون لصناعة هذه القنابل النووية ، ولهذا نشرح فى بضعة سطور طريق الحصول على مانسميه اليوم قنبلة ذرية عادية ، ثم الحصول على قنبلة

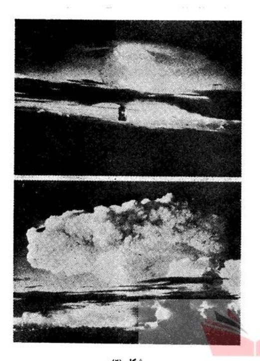
هيدروجينية ، ثم القنبلة الأخيرة التى سموها فوق هيدروجينية .

والقنبلة الذرية العادية وقوتها من ألفين الى مائة ألف من المواد الشديدة الانفجار – هى قنبلة انشطارية ، كانت نتيجة لكشف العالم الألمانى أوتوهان Otto-Hahn ، وقد سمعنا العام الماضى أنه سيزور الجمهورية العربية المتحدة ، والفكرة فى هذه القنبلة أنه اذا أمكن أن تنقسم أو تنشطر نواة الذرة فى عنصر اليورانيوم أو البليتوم مثلا ، وهما أثقل العناصر المعروفة ، بطريقة أن الجسيمات المتناهية فى الصغر التى يطلقون عليها النيوترونات Neutrons ، وهى احدى مكونات نوايات الذرات تخرج وتصيب نوايات الذرات الأخرى فى قطعة اليورانيوم نفسها فتشطرها من جديد ، وتستمر عدوى الانشطار ، فانه من المعروف أن مجموع كتل أجزاء النواة المنشطرة أقل من كتلة النواة الأصلية ، وهذا الفرق فى الكتلة يتحول الى طاقة بمقتضى قانون وضعه العالم الكبير أينشتاين Einstein ونتيجة للنسبية (١٩٠٥) وهذه الطاقة كبيرة جدا ، اذ من المعروف أن كيلوجراما واحدا من أى مادة قطنا كان أو ماء أو هيدروجينا أو يورانيوما أو أى عنصر آخر اذا تحول كله الى طاقة فان الطاقة التى نحصل عليها من هذا الكيلوجرام الواحد وفى لغة المهندسين تعادل ٢٣٥٠٠ مليون حصان ساعة .

وجدير بالذكر أن هذا الانشطار المتسلسل حدث فى اليورانيوم الذى وزنه الذرى ٢٣٥ وليس فى اليورانيوم الموجود فى الطبيعة ووزنه الذرى ٢٣٨ .

* * *

أما أن قوة القنبلة الواحدة تختلف من ألفين الى مائة ألف طن من المواد المتفجرة فذلك لأنه من حسن الحظ وجد الباحثون أن هناك حدا أدنى لكمية اليورانيوم أو البليتونيوم المنشطر ، وهناك حد أعلا لكميته ليحدث الانفجار ، بحيث اذا قلت الكمية عن هذا الحد الأدنى خرجت جميع النيوترونات المسببة للانفجار الى الخارج ، دون أن تعمل على حدوث الانفجار ، واذا زادت كمية اليورانيوم أو البليتونيوم عن حد معين فان النيوترونات تمتص كلها فى الداخل ، ولا يحدث الانفجار ، لذلك كان هذا التحديد فى الطاقة التى نحصل عليها من القنبلة تحديدا حددته الطبيعة ، ولا يمكن أن نتجاوزه بأية حال ..



شكل (٢)
القنبلة الهيدروجينية التى فجرت فى انيوتيك فى أول نوفمبر سنة ١٩٥٢ ، أخذت الصورة الاولى فوق السحب ، وعلى ارتفاع ٤٠٠ متر ومن مسافة ٨٠ كيلو مترا من مكان التفجير

وأول هذه القنابل الذرية العادية تلك القنبلة التى فجرها الأمريكيون فى صحراء نيفادا فى يوليو سنة ١٩٤٥ – شكل (١) ، ثم قنبلة هيروشيما فى ٦ أغسطس من السنة ذاتها ، وقنبلة ناجازاكى بعدها بثلاثة أيام ، ثم القنابل التى فجرتها الحكومة الفرنسية منذ عامين فى صحراء الجزائر قريبا منا ..

* * *

أما القنبلة الهيدروجينية فلكى نفهم شيئا عن تفاصيلها فاننا نتطلع فى ذلك الى الشمس والنجوم فهى شبيهة فى تكوينها وفى انفجارها بالحادث داخل الشمس ..

ترى ما هو مصدر الحرارة التى تصلنا من الشمس والضوء الساطع الذى نراه ؟

لقد ثبت بالوسائل العلمية التى لا يتطرق اليها الشك أن هذه الحرارة والضوء هما نتيجة لتحول

نووى من عنصر الهيدروجين أخف العناصر الى عنصر الهيليوم ثانى العناصر ، وأن هذا التحول يتم بحيث ان كل أربع ذرات من الهيدروجين تندمج لتكوين ذرة واحدة من الهيليوم ، ويلاحظ أن كتلة الذرة الجديدة أقل من مجموع كتل الأربع ذرات المتقدمة، وعلى ذلك ، وحسب نظرية اينشتاين فان هذا الفارق تحول من مادة الى طاقة واشعاع .

وقد استطاع الباحثون باستخدام الهيدروجين ونظائره ومن طريق يختلف عن الحادث فى الشمس ، من القيام بمثل هذه العملية من التحول التى تلتحم فيها ذرات خفيفة لعمل ذرات أثقل منها ، وكان اختيارهم نظائر الهيدروجين ، وبذلك حصلوا من عملية الالتحام على الطاقة المطلوبة ، ولزم لذلك حرارة عالية جدا حوالى مليون درجة ، وهى مثل الحرارة الموجودة فى الشمس ، وقد حصلوا على هذه الحرارة بتفجير قنبلة ذرية عادية وسط هذه النظائر الهيدروجينية ، فتعمل على اندماج نواياتها ونقص مجموع كتلتها على حساب طاقة فوق حد الوصف ..

ويلاحظ أنه لا يوجد حجم حرج لهذه القنبلة كما هو الحال فى القنبلة الذرية العادية ، فكلما كانت النظائر القابلة للتفجير كبيرة كلما كانت القنبلة كبيرة ، وقد أمكن الحصول على قنابل هيدروجينية قوتها من مليون الىعشرة مليون طن من المواد الشديدة الانفجار ، وفى الصورة شكل (٢) منظران لتفجير هيدروجينى . وقد أخذت الصورة الأولى فوق السحب وعلى ارتفاع أربعمائة متر ومن مسافة ثمانين كيلومترا من مكان التفجير .

* * *

والنوع الثالث هو القنابل فوق الهيدروجينية . وفى هذا النوع احاطوا القنبلةالهيدروجينية السابقة باليورانيوم العادى ، أى الذى وزنه الذرى ٢٣٨ والذى كان لا ينفجر فى القنابل الذرية العادية ، وقد وجد للاسف أنه فى الحرارة العالية جدا للقنبلة الهيدروجينية يصبح هذا اليورانيوم قابلا للتسلسل والانفجار ، وهو زهيد الثمن بالنسبة لليورانيوم ٢٣٥ الذى صنعوا منه القنبلة الذرية العادية ، وبذلك زادوا قوة تفجير القنبلة الواحدة الى مائة مليون طن من المواد المتفجرة ، ويقال الى خمسمائة مليون طن كما طالعتنا به أخيرا الأنباء ، وعلى هذا الأساس فالقنبلة الأخيرة الخطيرة تمر بثلاث مراحل .

المرحلة الأولى انفجار قنبلة ذرية عادية تعمل على التحام نظائر الهيدروجين فتكون القنبلة الهيدروجينية ، وهذه من حرارتها العالية جدا تحدث فى اليورانيوم العادى الموجود حول القنبلة انفجارا متسلسلا يزيد فى قوة القنبلة ، وهذه المجموعة كلها تكون القنبلة فوق الهيدروجينية .

* * *

وهكذا استطاع الانسان أن يحيل جزءا من العناصر الموجودة تحت يديه فى كوكبه البارد الأرضى ليكون جزءا أو قطعة من الشمس ، ولكن ليس على مسافة ١٤٩ مليون كيلومترا ، وهى المسافة التى تفصلنا عن الشمس وانما على سطح الأرض ذاتها ، وأصبح لديه الامكانية لتكون هذه القطعة من الشمس فوق مدينة كبيرة كلندن أو موسكو أو نيويورك .

ولنتمعن قليلا فنعود لقصة الشمس ذاتها وكواكبها التسعة ومن بينها الأرض التى نعيش عليها ..

يقولون انه فى زمان سحيق ، ومنذ اكثر من ألفى مليون سنة اقتربت احدى الشموس الكبيرة من شمسنا ، فأحدثت على سطحها مدا نتيجة للجاذبية كذلك المد الذى يحدثه القمر فى بحارنا ، وكان المد كبيرا وشاهقا للحد الذى انفصل فيه جزء منها ، لا يزيد بحال حسب تقديرنا بنسبة واحد على مائة من كتلتها ، وهذا يساوى مجموع كتل الكواكب التسعة لمجموعتنا الشمسية ، وكان هذا الجزء من الشمس على حد خيالهم فى شكل السيجار ودار هذا الجزء حولها ، ولكنه معمضى الزمن انقسم الى تسعة أجزاء هى الكواكب التسعة المعروفة ، ومع مضى ملايين السنين أخذ كل جزء من هذه الأجزاء يبرد ويدور حول نفسه وحول الشمس بعامل الجاذبية وفق نيوتن وبعامل النسبية وفق اينشتاين .. ثم أتى ساحر هو الانسان والذى لا ندرى كيف وجد وكيف نشأ على أحد أجزائها ؟ وأخذ قطعة صغيرة من الأرض بالذات ، وهو لم يستحضر نظائر هيدروجين الماء الثقيل أو الديتيريوم فى لغة العلماء أو الماء الثالث التريتيريوم فى لغة الذريين

من الشمس أو الزهرة أو المريخ انما استحضرهما من الماء ، كذلك اليورانيوم أخذه من الأرض ذاتها وأحال هذه الأجزاء التي هي في متناول يديه الى حالتها الأولى وجعل هذا الجزء ـ سواء في حرارته العالية (مائة مليون درجة) وقدرته المضيئة وقوة تدميره ـ كأنه جزء من الشمس .

هذه هي القنبلة الفوق الهيدروجينية التي لا تحوى في مواد تركيبها الا اليورانيوم من الأرض ونظائر الهيدروجين من الماء ، وذلك هو المشهد الرهيب الذي أتم صنعه الانسان بمهارة منذ حوالى عشر سنين ، فقد فجر القنبلة الهيدروجينية في سنة ١٩٥٢ .. ومات اينشتاين سنة ١٩٥٥ ، ومات جوليو سنة ١٩٥٨ ، وعاش الاثنان وغيرهما من جهابذة العلماء ليشهدوا ذلك المشهد العجيب ويحضروا ويتابعوا هذه القصة الرهيبة التي انتهى اليها هذا الساحر العجيب ـ الانسان .

* * *

ولقد ذكرتني هذه القصة بقصة « شهاب الدين وحماره » التي رأينا فصولها ومناظرها على شاشة التليفزيون في القاهرة ، وهي القصة التي تدور فصولها الرائعة على مسرح العرائس هذه الأيام .

يحكى أن رجلا اقتنى حمارا مسحورا أصله انسان ، وهذا الحمار لا يعود انسانا الا بشرطين كانا من فعل الساحر : الشرط الأول ألا يكذب صاحب الحمار أبدا طول حياته ، وعند بلوغ هذا الشرط الأول ينطق الحمار ، ولكنه يظل حمارا .. والشرط الثاني أن يحكم القاضي في قضية تتعلق بصاحب الحمار حكما عادلا ـ عند وفاء هذا الشرط الثاني يعود الحمار انسانا ..

وقد حدث أن ذهب صاحب الحمار الى السوق ليبيعه ، فأراد الناس أن يشتروا منه الحمار بمائة دينار فأبى صاحبه لأنه يعلم في قرارة نفسه أن ثمنه خمسة دنانير لا غير ـ كان هذا أصدق ما يتصوره الخيال ، وعاد الرجل بحماره الى عشته المتواضعة ، ولكنه لاحظ أن الحمار يتكلم ، فقد تحقق في الواقع الشرط الأول .

وكان لصاحب الحمار قضية تتعلق برجل سرق منه حطبا ، وذهب الرجل بحماره الى المحكمة ، وكان السارق قد تمكن من رشوة القاضي ، وأراد اصدار حكمه ضد صاحب الحمار ، ولكن الحمار بدأ يتكلم في المحكمة ، وخاف القاضي أن يسرد الحمار قصة الرشوة ، فحكم القاضي بالعدل ، عند ذلك تحول الحمار الى انسان ، وقد تحقق في الواقع الشرط الثاني .

* * *

هذه الحكاية تذكرنا بأن الأرض جزء من الشمس وكان هناك شرطان ليمكن أن يعود جزء منها ويستحيل الى شمس .

الشرط الأول أن يتمكن انسان ساحر من الحصول على قطعة من الأرض يحدث فيها السلسلة العجيبة المعروفة لأوتوهان ، وفي هذا تم الكشف عن القنبلة الذرية العادية ، والشرط الثاني أن يستطيع احداث حرارة عالية كتلك الحرارة الموجودة في الشمس يستعين بها لحدوث اندماج لبعض العناصر فوجد هذه الحرارة في القنبلة الذرية الأولى ، وأكمل بها عملية الاندماج فأحال قطعة الأرض الى شمس ساطعة خطيرة عليه ، ومن يدرى فربما تكون خطيرة على كوكبه الذي يعيش عليه ؟

هذا الساحر الجديد هو الانسان ، وهو أخشى ما نخشاه على سطح هذا الكوكب الهادىء الوديع .

* * *

لقد كانت قنبلتا هيروشيما وناجازاكي سنة١٩٤٥ انذارا للبشرية جمعاء جعلت أمثال فردريك جوليو كيرى Joliot Curie أحد جهابذة العلوم الذرية ـ وكان وكيلا لوزارة البحث العلمي في فرنسا ، وأستاذ الفيزياء النووية في السوربون ، ورئيس محطة « زوى » Zoué الذرية التي شيدها داخل قلعة شاتيون » Chatillon في ضواحي باريس ، والتي زرتها خلال مؤتمر الجسيمات المتناهية في الصغر الذي انعقد في باريس من ٢٣ الى ٣٠ ابريل سنة ١٩٥٠ ـ أن يكتب في أعلا بوابة هذه القلعة من الداخل وبخط واضح كبير يراه كل زائر يزور هذا المفاعل الذرى ، الذي كان من أوائل المفاعلات التي صنعها الانسان ـ يكتب العبارة الاتية ـ :

« نحن هنا لا نصنع قنابل ذرية ، واذا أمرنا أن نقوم بصنعها فلن نصنعها » .

وكتب العبارة نفسها على كثير من الأجهزة الرئيسية داخل هذه المحطة الذرية ، وأخرجت الحكومة الفرنسية في اليوم التالي للمؤتمر وفي أول مايوسنة

١٩٥٠ جوليو من جميع وظائفه ، ولكنه ظل عضواً فى المجمع العلمى الفرنسى الى أن مات سنة ١٩٥٧ ، واستطاعت الحكومة أن تحصل على قنابلها الذرية المعروفة والتى فجرت بعضها للاسف فى صحراء الجزائر منذ عامين أو ثلاثة كما هو معروف .

* * *

وتوقع الناس حربا ثالثة ولكنهم أيقنوا أنها ستكون حربا نووية ، فقد سبق العلم الأخلاق ، وأنها لا تحمل شبها بأية حرب سابقة فلا الحروب الصليبية التى دامت حوالى مائتى عام ، ولا حروب هتلر الأخيرة ، ولا كل الحروب التى سبقتها يمكن أن تعد شيئا بجانب ما توقعه العالم من حرب جديدة لا تبقى ولا تذر .. وعشنا على أعصابنا منذ اكتشف العلماء الطاقة الذرية ومنذ علموا الكثير من أسرارها .

ونادى المنادى فى بقاع كثيرة من الأرض أن الانسان فى خطر ، وحملوا اللافتات فى أوروبا وأمريكا وغيرها من القارات — هذه أطفال مع أمهاتهم تمر أمام مبنى هيئة الأمم المتحدة فى نيويورك ، وهذا فريق من النساء والرجال يحملون لافتات أخرى فى انجلترا ، بل وفى روسيا « أن أوقفوا التجارب الذرية بكافة أنواعها فى الجو وعلى سطح الأرض وفى باطنها » — « أعدموا القنابل النووية بجميع أشكالها عادية وهيدروجينية » .. ونظر العقلاء الى الجنس البشرى والى الأطفال والأحفاد يرجون لهم سلامة ويودون لهم رفاهية وسعادة .

وعلا الصياح فى كل ركن من أركان الأرض .. واستحوذ الخوف على العقلاء ، وسارت البشرية فى مواكب السلام ، واقتنعت غالبية الشعوب الواعية بضرورة ايقاف التفجيرات النووية بينما مضت الحكومات فى التوسع فيها ، وفشلت المؤتمرات التى انعقدت لهذا الغرض النبيل تارة ونجحت تارة أخرى، وأصبحنا جميعا على مفترق الطرق : اما زوال الجنس البشرى واما بقاؤه على هذا الكوكب .

* * *

ودخل جهابذة الحركة السلامية السجون ، هذا برتراند راسل Bertrand Russel الفيلسوف والعلامة الانجليزى المعروف الحائز على جائزة نوبل يمضى فترة قصيرة فى السجن هو وزوجته — كان مداها أسبوعا — وما زال يناضل وسنه ٩٢ سنة فى هذه الحركة البريئة ، وهذا ليتولى Litolli من جنوب افريقيا رأيناه فى التليفزيون يتسلم جائزة نوبل للسلام لسنة ١٩٦١ فى الحفل السنوى التاريخى الذى ينعقد فى استوكهلم بخصوص هذه الجائزة الرفيعة ، ثم رأيناه تحتجزه حكومة جنوب أفريقيا فى منزله حتى سنة ١٩٦٤ امعانا فى هذا النظام المقوت الذى ينادى بالتفرقة العنصرية .

وسارت المواكب وموجات الاحتجاج على التجارب وصناعة القنابل النووية وتخزينها ، وسارت المئات من هذه المواكب تبشر بعقيدة جديدة — السلام على الأرض .

* * *

ترى ماذا نحن فاعلون ورثة هذه الأرض التى كانت مصدر جميع الديانات ، هذه الأرض ، الشرق الأوسط ، مصر — فلسطين — الجزيرة العربية وغيرها من البلاد المتجاورة — هذه الأرض التى غذت العالم مدنية وعلما وثقافة — هذه البقعة من العالم التى عاصرت الديانة المصرية القديمة فعاصرت «أخناتون» ومعه فكرة التوحيد — هذه الأرض التى تعلم فيها موسى فى روايات عديدة ، وذلك مصداقا لما ذكره أيضا الدكتور فؤاد حسنين فى كتابه « من الأدب العبرى » بل ورأت عيسى فى أورشليم والقدس ، ونشأ فيها الاسلام بمحمد عليه السلام فى قلب الجزيرة العربية ، يهدى الناس الى سواء السبيل .

هل يقوم الكتاب منا والعلماء والمفكرون بأقدس رسالة عرفتها البشر ، والعمل على ايقاف هذا التيار الجارف ، وهذه المشية الخطيرة نحو الفناء ؟

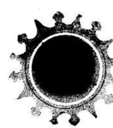
أم هل ننتظر حتى ينفخ فى الصور ويصبح كل ما حققه الانسان من حضارة ، كل ما خطه من كتب كل ما تركه من صور خالدة وموسيقى رائعة ، كل ما بناه من جامعات وأسسه من مكتبات ومعاهد — يصبح كل هذا وغيره فى نيران متأججة ، لا تحمل أى شبيه بنار الفحم والنفط ، بل هى سعير النواة الخطير ، سعير كسعير الشمس ؟

* * *

هذا تحليل للموقف الرهيب الذى يعيش فيه الانسان ، نظرت اليه من الزاوية العلمية التى أعرفها وهذا نداء للمفكرين منا والأدباء والكتاب وأهل الرأى والمعرفة فى وطننا العزيز أن انقذوا البشرية من فناء محقق ، وأكرر كلمة جعلتها عنوان هذا المقال : « اما سعادة وهناء واما شقاء وفناء » .







يحررها : الدكتور انور عبد العليم

كـرمت الـدولة فى عيد العلم ستة عشر باحثا من ابنائها وهـم الذين استحقوا جائزة الدولة التشجيعية للعلوم لعام ١٩٦١ وتعتبر الابحاث المنشورة خـــلال السنوات الثلاث الاخيرة التى تقدم بهاهؤلاء الباحثون اضافات جديدة للعلم بوجه عام ، وتفيد منها البلاد فى حل مشاكلها العلمية بوجه خاص ·

ولا ريب فى ان كثيـــرا من البحوث التى قدمت كانت لها صفة تطبيقية ، وتفيد بطريقة او باخرى فى رفع مستوى المعيشة او زيادة الانتاج الزراعى او الحيوانى او ذات صلة مباشرة بالصحة العامة ·ولئن نص الميثاق الوطنى علىان « العلم للمجتمع » فقدحقق هؤلاء العلماء رجاء الوطن فيهم ، واستحقوا فضـــلا عن الجائزة المادية التى فازبها كل منهم وقـــدرها ٥٠٠ جنيه ـ لقبا معنويا ابعد اثرا ـ هـو لقب « المواطن الصالح » وهؤلاء الفائزون هم

فى العلـــوم الرياضـــــــية والطبيعية :

١ ـ الدكتور محمـود عبد الوهاب خليل : المدرس بقسـم الطبيعة بكلية العلوم بجامعةالاسكندرية لبحوثه فى طبيعة الجوامد وخواص المادة ·

٢ ـ الدكتور وديع عطا اللهبسالى : أستاذ الرياضةالتطبيقية بكلية العلوم بجامعة الاسكندرية لبحوثه فى نظريات المرونة ·

فى العلوم الهندسية :

١ ـ الدكتور جلال شوقى احمد الاستاذ المســاعد بقسم هندسة الانتاج بجامعة القاهرة لبحـــوثه المبتـكرة فى موضوع التزييت وتشكيل المعادن وسحبها ·

٢ ـ الدكتور محمد اسماعيل ابراهيم راشد : الاستاذ المساعد بهندسة القاهرة لبحـــوثه المبتكرة فى ميكانيكا أجنحة الطائرات وحساب الاجهادات فى الاذرع المنشورية ·

فى العلوم الجيولوجية :

١ ـ الدكتور رشدى سعيد : الاستاذ المساعد بكلية العلوم بجامعة القاهـرة لابحاثه المتعلقة بالتركيب الجيولوجى للطبقات والتى تساعد فى الكشف عن البترول ·

٢ ـ الدكتور عزالدين حلمى : الاستاذ المساعد بكلية العلوم بجامعة عين شمس لبحوثه فى علم المعادن والكشف عن النحاس

فى العلوم الزراعية :

١ ـ الدكتور محمود ســـــليمان عطية : مدير بحوث الخضر بوزارة الزراعة لانتاجه أصنافا جديدةمن الكرنب البلدى وأصنافا من البطيخ المقاوم لمرض الذبول ·

٢ ـ الدكتور خليل عبدالغنى حمودة : المدرس بقسم الاقتصاد الزراعى بكلية الزراعة بجامعة الاسكندرية لبحـــوثه عن التحليل الاقتصادى التخطيطى للـــدورة الزراعية الحـــالية والـــدورات البديلة ·

فى العلوم البيولوجية :

١ ـ الدكتور زكريا فؤاد أحمد : بالمركز القومى للبحوث لبحوثه المبتكرة فى تحضير مواد جديدة من النباتات الصحراوية المصرية وأهمية هذه المواد فى انتاج الادوية ·

٢ ـ الدكتور عبد الرحمن عبد الحى : لنجـــاحه فى تحضير مواد طبية جديدة لتخفيف نسبة الدهون فى الدم ·

فى العلوم الكيميائية :

١ ـ الدكتور حامد خليفة الاستاذ المساعد بعلوم القاهرة ، لابتكاره طرق تحليل جديدة لتعيين مقادير متناهية فى الصغر من المواد ·

٢ ـ الدكتور محمد فتحى عبد الوهاب : بمؤسسة الطاقة الذرية لابحاثه عن النواحى الكيميائية والبيولوجيـــة والاشعاعية فى الانسان والنبات والحيوان ·

٣ ـ الدكتور يوســـــف اسكندر : أستاذ الكيمياء العضوية الطبيعية بكلية العلوم بجامعة الاســـــكندرية لابحاثه التى تعالج آلية التفاعلات الكيميائية العضوية ·

فى العلوم الطبية :

١ ـ الدكتور احمد عبد العزيز اسماعيل : الاستاذ المســـــاعد بطب القاهـــرة لابحاثه عن تصلب الشرايين وروماتيزم القلب وأمراض البلهارسيا والطحال وطرق علاجها ·

الدكتور حسن عثمان سرور : الاستاذ المساعد بطب القاهـــرة لابتكاره عملية جديدة لعلاج حالات ضيق الجمجمة وقيامه بتعديلات اساسيه فى عمليات اخرى دقيقة ·

٣ ـ الدكتور صلاح عواد حسن : الاستاذ المساعد بطب عين شمس لبحوثه الهامة فى مرض شلل الاطفال وأمراض ســـوء التغذية عند الاطفال

كما فاز بجائزة المرحوم محمد أمين لطفى ـ للعلوم الرياضية ـ الدكتور محمد عطيه عاشور الأستاذ المساعد بقسم الرياضة بعلوم

القاهرة والجائزة المذكورة منحة لمدة عام فى الخارج بمرتب شهرى مع تكاليف السفر فى الذهاب والعودة

* * *

لجان عليا لبحث مشاكلنا العلمية

صدرت قرارات السيد وزير البحث العلمى بتشكيل لجان عليا على مستوى الجمهورية تقوم ببحث المشاكل العلمية الخاصة بتنمية الانتاج أو دراسة موضوعات علمية حيوية للبلاد ، وبذلك يسير التخطيط على أسس سليمة • وتتولى اللجان المذكورة دراسة المشاكل ووضع برامج البحوث والاشراف على تنفيذها ومتابعتها ، ومن تلك اللجان :

١ ـ **اللجنة العليا لابحاث الثروة المائية :** وتشكل من رئيس المجلس الاعلى للعلوم رئيسا ، والدكتور عبد الفتاح محمد وكيل جامعة الاسكندرية والدكتور حامد جوهر الاستاذ بجامعة القاهرة والدكتور أنور عبد العليم الاستاذ المساعد بجامعة الاسكندرية والدكتور عبدالحليم نصرعميد علوم الاسكندرية ، والسيد حسن رجب رئيس مجلس ادارة المؤسسة المصرية العامة للثروة المائية ، والسيد عادل المستكاوى مدير المؤسسة ، والعميد بحرى السيد رفعت بالقوات البحرية والسيد أحمد رفعت مدير عام الاحياء المائية وسكرتير عام المجلس الاعلى للعلوم •• أعضاء

وتتولى هذه اللجنة تخطيط البحوث التى تهدف لاستغلال وتنمية الثروة السمكية فى البحرين الابيض والاحمر وفى البحيرات والمياه الداخلية ، كما تعمل اللجنة على توفير الاخصائيين اللازمين فى هذا المجال وتنمية الموارد المائية الاخرى وحسن استغلالها •

٢ ـ **اللجنة العليا لوقاية الشواطىء :** وتشكل من رئيس المجلس الاعلى للعلوم رئيسا والدكتورحسن محمد اسماعيل الاستاذ بكلية الهندسة جامعة القاهرة والمهندس ابراهيم محمود كحيل مدير عام الهندسة المدنية بمصلحة الموانى والمنائر والدكتور أنور عبد العليم رئيس قسم علوم البحار بجامعة الاسكندرية والعميد بحرى السيد رفعت مدير المساحة والارصاد بالقوات البحرية •

٣ ـ **اللجنة العليا لبحوث اصلاح القرية المصرية :** وتشكل من رئيس المجلس الاعلى للعلوم رئيسا ، ومن الدكتور أحمد خليفة مدير المركز القومى للبحوث الجنائية والدكتور محمد عبده عباسى مدير معهد الصحة العالى بالاسكندرية والدكتور عبده محمود سلام رئيس مجلس ادارة المؤسسة العامة للادوية والدكتور محمد حسين البيطاش وكيل وزارة الصحة والدكتور أمين زاهر وكيل وزارة الزراعة والدكتور رشوان فهمى نقيب الاطباء والدكتورين أنور المفتى وأحمد حافظ موسى الاستاذين بكلية طب جامعة القاهرة والدكتور عياد مرجان الاستاذ غيرالمتفرغ بجامعة الاسكندرية والدكتور محيى الدين عباس الخرادلى الاستاذ المساعد بطب الاسكندرية والدكتور عبدالفتاح الشريف الاستاذ بالمعهد العالى للصحة العامة بالاسكندرية والدكتور توفيق أحمد حسن بوزارة الاسكان والدكتور سعيد قدرى مدير مركز البحوث بسرس الليان •

وجدير بالذكر أن الوقت قد حان لتجميع جهود المتخصصين فى كافة شئون القرية فى النواحى الهندسية والزراعية والاجتماعية والتعليمية وغيرها • لبحث مشاكل القرية المصرية ككل لا يتجزأ ووسائل النهوض بها عن طريق الدراسة العلمية الواعية لهذه المشاكل •

والمهندس عبد السلام هاشم مفتش عام الدراسات والبحوث المائية الفنية بوزارة الاشغال والدكتور محمد جمال الدين مصطفى مدير شركة بورتلاند للاسمنت بحلوان والدكتور محمد عبد الفتاح القصاص الاستاذ المساعد بكلية علوم القاهرة والمهندس محمد محمد عجمية المراقب العام للبحوث الفنية بوزارة الاسكان والمرافق والمهندس محمد مصطفى اسماعيل المكى كبير المهندسين المدنيين بمصلحة الموانى والمنائر والدكتور ابراهيم مصطفى الاسيوطى الاستاذ المساعد بهندسة القاهرة والسادة رئيس المؤسسة المصرية العامة للثروة المائية ومحافظو الاسكندرية والبحيرة وكفر الشيخ ودمياط وبورسعيد والسويس بالاضافة الى سكرتير عام المجلس الاعلى للعلوم •• أعضاء

وتعمل اللجنة المذكورة على تنظيم دراسة المناطق المعرضة لنحر البحر والعمل على اقامة الحواجز والتكسيات التى تحمى بلدان سواحل شمال الدلتا من نحر البحر • وجدير بالذكر أن ثمة مناطق عند برج البرلس ودمياط وغيرها تآكل فيها الساحل بما يزيد على ثلاثة كيلو مترات خلال المائة عام الماضية • ولاتزال آثار الطوابى القديمة التى اقيمت فى الماضى على الشاطىء نفسه مغمورة اليوم تحت سطح الماء كما تهدف اللجنة أيضا الى حماية بواغيز البحيرات من الاطماء والترسيب بالرمال والعمل على بقائها مفتوحة تيسيرا لهجرةالاسماك الاقتصاديةكأسماكالبورى والطوبار الى البحر للتوالد وهى التى تعود ذريتها للتربية مرة أخرى فى تلك البحيرات •

* * *

موضوع العدد : ثورة فى ميدان القوى المحركة

« توليد الكهرباء من الحرارة »

من المواضيع الهامة التى تشغل بال كثير من علماء الطبيعة اليوم موضوع توليد الطاقة الكهربائية من مصدر حرارى مباشرة دون ما حاجة الى تروس أو عجلات تدور فى جهاز التوليد •

وتختلف هذه الفكرة عن الطريقة التقليدية المعروفة لتوليد الكهرباء والتى لا تزال تستعمل حتى الان والتىتعتمد أساسا على فكرة « المولد الكهربائى » الذى يمدنا بالكهرباء التى نستخدمها حاليا فى الانارة وادارة المصانع • ونظرية المولد الكهربائى أو الدينامو يعرفها تلاميذ المدارس الثانوية وتعتمد على دوران سلك نحاسى « ملف » فى مجال مغناطيسى ، ويتم الدوران المذكور بواسطة التربينات المعروفة التى تعتمد على مساقط المياه أو بواسطة ماكينة تدار بالسولار أو البنزين •

أما فى النظرية الجديدة فان الطاقة الكهربائية يمكن توليدها مباشرة من الحرارة بدون حاجة الى « الدينامو » المعروف • وتعتمد هذه النظرية على امرار تيار من الغاز المسخن لدرجة حرارة عالية جدا بين قطبى مغناطيسى قوى •

والمعروف أن الغازات « تتأين » اذا سخنت لدرجة حرارة عالية فتصبح جيدة التوصيل ، وتنبعث منها الكترونات على هيئة سيال كهربائى ، سخن غاز كالهواء الى درجة حرارة تصل الى نحو ٢٨٠٠ درجة مئوية فانه « يتأين » ، أى تفقد ذراته بعض الالكترونات • ثم اذا أمررنا تيارا قويا من هذا الغاز الساخن بسرعة كبيرة تتراوح بين ١٠٠٠ ـ ١٢٠٠ متر فى الثانية بين قطبى مغناطيس قوى فان تيارا كهربائيا يفيض فى اتجاه متعامد

على اتجاه مرور الغاز • ويطلق على الغـــاز الساخن الذى يمر بسرعة كبيرة بين قطبى المغناطيس اســـم « البلازما » وتسمى أبحاث الطبيعة المتعلقة بهذا الموضوع باسم « أبحاث البلازما » •

ويمكن استقبال التيـــار الكهربائى الناتج يوضع موصلين للكهرباء بين قطبى المغناطيس فى مســـار « البـلازما » أو تيار الغاز الساخن •

ويسمى مولد الكهرباء الذى يعمـــل بهذه الطريقة باســـم « المولد المغناطيسى الهيدروديناميكى »

Magnetohydrodynamic Generator

والفكرة فى حد ذاتها ســليمة ومعروفة لدى علماء الطبيعة ، بيد أن بيت القصيد هواخراجها الى حيز التنفيذ بطريقة اقتصادية توطئة لتعميمها فىتوليد الكهرباء ولم يتم هذا العمل الا منذ عهد قريب جدا وذلك فى الولايات المتحدة ، حيث أمكن تصميم مولد مغناطيسى كهربائى كبير يشـتمل على حجرة لاحتراق الغاز تشبه حجـــرة الاحتراق فى الطائرات النفاثة ، وفيها يخلط الهواء الساخن مع الاكسجين والزيت المشـــتعل ، وتنفث هذه الحجرة تيارا ساخنا جداً من الغاز تصل درجة حرارته الى نحو ٢٨٠٠ درجة مئوية • وتستخدم مادة كربونات البوتاسيوم للمساعدة على تأين الغاز • ثم يمرر هـــذا « اللهب النفاث » بين قطبى مغناطيس بسرعة تعادل ثلاثة أمثال سرعة الصوت •

وقد اعترضت الباحثين مشكلة كبيرة : وهى أن اللهب الحار المنبعث بسرعة كبيـــرة قد يصهر جميع المواد المعـــدنية التى تستخدم كأقطاب كهربائية لاستقبال التيار • ولكن أمكن التغلب على هذه المشكلة باستخدام مواد جديدة تتحمـــل درجات حرارة عالية جـدا دون أن تنصهر ، مثـــل تلك المواد المستخدمة فى مراكب الفضاء •

وقد أمكن بهذا المولد توليد تيار كهربائى قوته ١٣٥٠ كيلو وات • ويعتبر مثل هذا المولد ذا كفـــاءة أعلى من كفاءة المولد الكهربائى المعروف ، حيث أنه يحول الطاقة الكيميائية لمصدر من الوقود كالفحم أو الزيت الى طاقـــة كهربائية بكفاءة تصل الى ٥٦ ٪ فى حين أن أحسن المولدات الكهـــربائية التقليدية التى لا تزال تستعمل فى المـــدن لتوليد الكهرباء قلما تتجاوز كفاءتها ٤٠ ٪ وفى ذلك وفر محسوس لمصدر الحرارة •

وتجرى الابحاث أيضا لاستخدام الطاقـــة النووية كمصـــدر للحرارة فى توليد الكهـرباء بدل الغاز المشتعل • ولقد استطاع العالم ج • جروفر ومساعدوه بالفعـــل فى معامل لجنة الطاقـــة النووية فى لوس ألاموس بأمريكا تحويل الحرارة الناشئة من الانشطار النووى الى كهرباء باستخدام « بلازما » من بخار عنصر السيزيوم •

كما يجب ألا نغفل أيضا أن ثمة وسيلة أخرى لتوليد الكهرباء من الحرارة بطريقـة أبســـط من طريقـة المـــولد المغناطيسى الهيدروديناميكى ، حيث لا يحتاج الامر الى درجات حرارة عالية جدا لتوليد « البلازما » السابق ذكرها •

وتعتمد هذه الطريقة على اســـتخدام صمامات « ثرموأيونية » كالمستخدمة فى صمامات الراديو أو فى الانابيب المفرغة • وفى هذه الطريقة تستعمل مصادر رخيصة للحرارة: كالطاقة الشمسية أو غاز الاستصباح أو الجازولين لتوليد الكهرباء من الصمامات الثربوأيونية سالفة الذكر • ومثل هذه الطريقـــة لها تطبيقات عملية بالغة الاهمية ، حيث يمكن استخدام مثـل هذه الطاقة الكهربائية المولدة من حرارة الشمس فى ادارة طلمبات الرى لرفع الميـاه ، أو حتى فى تحويل مياه البحر الى ماء عذب فى المناطق الحـــارة • ولا يتطلب الامر فى هـــذه الحالات استعمال أجهزة معقدة أو تشغيل فنيين على درجة عالية من الكفاءة •

والمستقبل ولا شك سيكون لهذه الثورة الجديدة التى أحدثت انقلابا فى عالم القوى المحركة لم يعرفه الانسان من قبل •

* * *

كتاب علمى :

الاحصاءات الترتيبيـــة : للاستاذين أحمـــد سرحان وبرنارد جرينبرج « ٤٨٢ صفحة حجم متوســـط ـ الناشر جون ويلى ـ نيويورك ـ ١٩٦٢ »

Contributions to Order Statistics

Edited by: A.E. Sarhan (University of Alexandria & Bernard G. Greenberg, University of North Carolina). 1962.

يعيد هـــذا الكتاب الى الاذهان ذكرى المجد الرياضى التليد لمدرسة الاسكندرية القديمة التى بزغت فيها نجوم علماء الرياضة من أمثال فيثاغورس واقليدس وغيرهم ، فقد وقع اختيار جمعية الاحصـــاء الامريكية على الـــدكتور أحمد عبـــادة سرحان ـ أستاذ الاحصاء بجامعة الاسكندرية للاشراف على تحرير موسوعة احصائية لعلم الاحصاءات الترتيبية ، وساعد فى هذا العمـــل الاستاذ برنارد جرينبرج من جامعة نورث كارولينا وقد ساهم الاستاذان المذكوران مع أربعـــة عشر عالما مرموقـــا من دول : الولايات المتحدة وكندا وانجلترا والســـويد وألمانيـــا واليابان والهند فى كتابة مقالات تضـــم نظريات العلم ونتائـــج أحدث البحوث التىأجريت فيه، وعهد الىالدكتور سرحان بمهمةالمحرر الاول للكتاب المذكور لربط مواضيعه وترتيب أبوابـــه ، وتوحيـــد مصطلحاته • وقد نجح سيادته فى هذا العمل نجاحا كبيرا ، مما حـــدا بكثيـــر من الدول اللاتينية والشرقية الى طلب ترجمـــة الكتاب الى لغاتها الاصلية ، على الرغم من مرور وقت قصير على اصداره •

والكتاب يعالج الموضوع من زاويتين أساسيتين هما :

١ ـ الاساس الرياضى والنظرى للاحصاءات

٢ ـ التطبيقـات

وهو يحوى ثروة من المعادلات والجداول التى تساعد الباحث فى ايجاد طرق لحل مسائل التقدير واختبار الفروض ، مع أمثلة توضيحية واقعيـــة فى ميادين اختبـارات الحياة ودراسة القيم الشاذة : مثل الفيضـــانات والجفـــاف والزلازل وغيرها وطرق التنبـؤ بها •

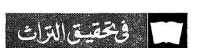
وتعتبر الاحصاءات الترتيبية ذات قيمـــة كبيرة لاستخدامها الطرق المختصرة فى التقدير والاختبارات وفقا لقوانين معلومة ، وذلك مثل قوانين « المدى وشبيهاته » التى تستخدم بكثرة فى مراقبة جـــودة الانتاج ، أوالتى تستخدم فى اتخاذ القـــرارات السريعة برفض أو قبول القيم الشاذة •

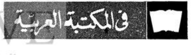
والطرق الموضحة بالكتاب المذكور تبين فى سهولة ويسر كيفية اجراء المقارنات المتعـــددة ، كما توضح كيفية الحصـــول عـــلى أفضل تجميع للمشاهدات فى فئات تكرارية .

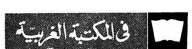
ولا يسعنا الا أن نهنىء الدكتور سرحان بهذا العمل الكبير الذى يعد ولا شك مفخرة لبلاده •













« دراسة مقارنة بين ديوان « العيون اليواقظ » للشـــاعر « محمد عثمان جلال » .. وبين قصص لافونتين ، وشـــوقى ، وابراهيم العرب .. .. »

– ١ –

ما زلت أذكر ، على بعد السنين ،أن كتاب المطالعة الذى كان يصرف لنا فى مرحلة الدراسة الابتدائية ، وما قبلها ، كان يتضمن بين فصوله النثرية ، مقطوعات شعرية رقيقة ، سرعان ما كنت انتهى اليها قبل غيرها ، بل سرعان ما كنت احفظها من القراءة الأولى ، لطرافتها وسهولتها .. وكان يذهلنى فى تلك الســـن المبكرة ، ويترك فى نفسى أثرا عميقا ، اننى كنت اجد مكتوبا تحت هذه المقطوعات ، كلمتين قد وضعنا بين اقواس .. وهمـــا كلمتا « العيون اليواقظ » ..

لم أكن أعرف ما هى « العيون اليواقظ » هذه ؟ ..

وأقصى ما كنت اعرفه عنها وقتئذ ،أنها اسم لكتاب قديـــم اختيرت منه تلك المقطوعات .. وكلمة « القديم » هذه كانت تذهب بى مذاهب شتى ، وتثير من أفكار الطفولة وحدســـها عجائب ، وغرائب ..

على أننى عرفت فيما بعد ، أن هذه المقطوعات قد أخذت من ديوان يسمى « العيون اليواقظ فى الأمثـــال والمواعظ » .. للشاعر محمد عثمان جلال .. وهو شاعر رقيق ، واديب كبير ، عاش فى مصر خلال القرن التاسع عشر ، وكان من النجباء الأوائل الذين قامت على اكتافهم النهضة الفكرية فى مصر فى ذلك الحين.

بل عرفت أكثر من ذلك ، فى محيط الأدب التمثيلى ، أن هذا الشاعر قد ترجم لموليير ، وراسين ، وغيرهما من كبار الشعراء الفرنسيين ، اشهر مسرحياتهم .. ولم يكتف بالترجمـــة ، بل اضاف شخصيته الى هذا العمل الجليل ، فترجم تلك المسرحيات شعرا شعبيا .. اختار له بحرا مناسبا للتمثيلية كل المناسبة



.. وراح يحيل فيه الأشخاص ، والمواقف ، والتعبيرات الأجنبية ، الى أشخاص ، ومواقف . وتعبيرات مصرية بحتة .. حتى ليظن القارىء ، أو المشاهد ، لأول وهلة ، أن الشاعر انما يعالج حقا موضوعا مصريا صميما .. لا أثر فيه للترجمة بقدر ما هو عليه من دقة التأليف ، وروعته ، وطلاوته

كما أن للشاعر ديوانا من الشعر لم يطبع ، فيه عموميات ، وخصوصيات ، ولا تغيب عنه هذه السمة الغالبة على كل أعماله الأدبية ، وهى الشخصية المصرية ، والتعبيرات الطلية المرحة .

أما كتاب « العيون اليواقظ » .. فهو ـ فى نظرى ـ أعظم اعماله الأدبية ، وأجدرها بالبقاء .. واذا كانت سنة التطور قد قضت بأن تختفى بعض مقطوعات هذا الكتاب من كتب المطالعة للصغار .. لتحل محلها مقطوعات تقلد فكرتها ، أو تختلف عنها لشعراء معاصرين .. فلشد ما أتمنى لو عاد المسئولون عن المطالعة عندنا ، الى هذا الكتاب ، الذى عرفوه دون شك ، كما عرفته .. ليحيوا ما فيه من أدب ، كفاء ما ترك فى نفوسهم ، فى فجر نشأتهم من أثر !

ـ ٢ ـ

كان الشاعر « محمد عثمان جلال » ، قد التحق فى صباه بمدرسة الطب بعد نقلها من أبى زعبل الى القصر العينى .. وعندما عاد رفاعة الطهطاوى من البعثة ، رأى نجابته ، فاختاره تلميذا بمدرسة الألسن .. وهناك درس اللغتين الفرنسية والعربية ، الى أعلى مستوى .. كما درس العروض ، وحفظ كثيرا من دواوين الشعراء .. ثم ندب لتدريس اللغة الفرنسية لأحد رجال الديوان الخديوى ، حيث عمل فى قلم الترجمة بذلك الديوان

واخذ يترجم فى أوقات الفراغ ، فاختار من الأدب الفرنسى ، مقطوعات الشاعر « لافونتين » التى نظمها على لسان الحيوان .. وراح يترجمها شعرا عربيا على نسق كتاب « الصادح والباغم » ، « فاكهة الخلفاء » وغيرها من القصص الشعرى فى العربية .. وسمى كتابه « العيون اليواقظ فى الأمثال والمواعظ »

وتعاقد الشاعر مع رجل فرنسى يدير مطبعة من الحجر ، على طبع كتابه ، ولكن الرجل اخلف وعده .. فجهز مطبعة أخرى ، وأنفق عليها من ماله .. فلما تم طبع الكتاب عرضه على الوالى « عباس الأول » .. وكان واسطته اليه « الأمير » مصطفى فاضل .. ولكن « عباسا » رمى بالكتاب فى وجهه ، فعاد منه كما يقول ـ بخفى حنين .. فباع حماره ، وبقية ما يملك ، وركبه الهم والغم .. وأنشد ..

راجى المحال عبيط وآخر الزمر طيط !
والعلم من غير حظ لا شك جهل بسيط ..

على أنه عاد فى عهد سعيد الى وظيفة فى كلية طب القصر العينى ، ثم ارتقى فى عهد اسماعيل حتى أصبح رئيسا للمترجمين بديوان البحرية فى الاسكندرية .. وكان له رئيس بالديوان يسمى « مصطفى العرب » .. راح يشتد عليه .. فكتب فيه شكوى أنفذها للامير توفيق .. يقول فى مطلعها :

الجوع والفقر والافلاس والجرب ولا يكون رئيسى مصطفى العرب!

ورقى الشاعر بعد ذلك مترجما بوزارة الداخلية .. ثم اختير قاضيا بالمحاكم المختلطة ، حتى آخر أيامه ..

وتوفى الشاعر عام ١٨٩٨ ..

وطبع كتابه « العيون اليواقظ » فى حياته ، حيث قررته نظارة المعارف العمومية لمدارسها الابتدائية .. ثم أعيد طبعه مرة ثانية عام ١٩٠٨ ، بعد وفاة مؤلفه بعشر سنوات ..

ـ ٣ ـ

قدم محمد عثمان جلال لكتاب « العيون اليواقظ » .. بمقدمة طويلة .. أورد فيها منشأ هذه الحكايات ، التى أعجبت من قبله الشاعر « لافونتين » ، فخلدها شعرا فرنسيا ..

قال محمد عثمان جلال فى مقدمته :

« اعلم .. أن الواضع لهذه الحكايات فى الأصل رجل من رجال اليونان .. يقال له « ايثوب » .. من قرية تسمى « أمرتوم » .. وكانت ولادته بعد تأسيس مدينة رومة بمائتى سنة .. وكان له عقل من العقول الأولى .. غير أنه كان من سقط المتاع فى الجسم .. مشوه الوجه ، معقود اللسان .. قد بيع باسم عبد .. وأول من اشتراه أرسله الى أرضه للفلاحة لما رأى فيه من عدم اللياقة لأى خدمة ، وليريح الناس من قبح منظره .. لكنه كان ذا حيل مخترعة لم يسبق اليها .. ونوادره كثيرة ، ولا تحصيها هذه المقدمة .. انما نذكر منها البعض لتعلم بديهته وذكاؤه .. » ..

وراح بعد ذلك يروى فى المقدمة طرفا من نوادر «ايثوب» (١)

ومن أطرف هذه النوادر أن سيده أولم وليمة ، وأمره أن يشترى لضيوفه أحسن ما فى السوق .. فلم يشتر لهم غير « اللسان » .. حتى مل الضيوف طعامه .. وأولم سيده وليمة أخرى ، وأمره أن يشترى أقبح ما فى السوق هذه المرة فلم يشتر غير « اللسان » أيضا .. وكان تفسير ايثوب لسيده فى المرة الأولى أن اللسان رابطة العائلات ، ومفتاح العلوم ، وآلة الحق ، وبه الزام الحجة ، والحكم فى الأمم .. وكان تفسيره فى المرة الثانية أن اللسان ابو المتناقضات ، ورأس المشاكل والدعاوى ، ومنبع الشقاق والحروب !

ويتبين من المقدمة المذكورة أن بعض نوادره وقع له مع ملكى بابل ومصر ، مما يوحى بأنه تنقل بين مصر والعراق ، وكانت له مكانة عظيمة فيهما ، لما ظهر من حكمته ، ورجحان عقله .. ولكنه الح على ملك بابل أن يسمح له بالعودة الى اليونان ، فاسف

---

(١) أنظر كتاب « نوادر ايثوب » الذى صدر اخيرا فى سلسلة « الالف كتاب »

الملك على فراقه .. فلما عاد ايثوب الى اليونان أقام بمدينة « دلفيس » ، فاحتقره أهلها ، واغتاظوا منه ، وأسروا قتله .. فاتهموه بالسرقة ، وحكموا عليه بالقتل ، ونفذوا حكمهم فيه ، اذ قذفوا به من حالق ، فهلك !

— ٤ —

ويشتمل كتاب « العيون اليواقظ » على مائتي حكايـة .. كلها تروى قصصا تجرى على ألسنة الحيوان والطير .. وتنتهى بموعظة أو حكمة ، وقد نظمها الشاعر من حيث الشكل على طرائق شتى ..

فالطريقة الأولى ، وهى الطريقة الغالبة على أكثرها ، هى طريقة الرجز ، الثنائى القوافى : ومثالها الحكاية الأولى عن « الصرار والنملة » .. وهى :

حكايـة موضـوعها صرار ... أودى به الجوع والاضطرار
وكان قضى الصيف فى الغناء ... وما سعى فى ذخرة الشتاء
وحين جاء زمن الثـلـيج ... ومنع القوم من الخـروج
شاهد بيته بلا مـؤونه ... فراح يوما يطلب المعـونة
وقال للنملـة أنت جارتى ... مالى سواك فى قضاء حاجتى
هل تصنعين معى المعروفـا ... لا ذقت من أيامنا صروفا
وتقرضينى صواعا غـلـه ... وطبقا ، ومتردا ، وحلـه ..
فان أتى الصيف فقبل الصبح ... أردها عليـك غير الربح
قالت له النملة وهى تجرى ... عذرك يا مسكين مثل عذرى
ماذا فعلت فى حصيد قد مضى ... قال لها كان زمـان وانقضى
قالت وما ادخرت فيه للشتا ... قال لهـا مستهزئا منكتا
كنت أغنى للحمير القمـص ... قالت له يا صاحبى الآن ارقص
واعلم بأن السعى فى الذخيرة ... يدفع كل غمة وحيـرة ..
والدرهم الأبيض وهو فى يدى ... ينفعنى فى كل يوم أسـود

وأما الطريقة الثانية ، فهى طريقة القصيدة العادية ، التى يتكون فيها البيت من شطرين ، وتلتزم قافية آخر الشطر الثانى ، فى جميع الأبيات .. ومثالها الحكاية الحادية عشرة .. عن « الثعلب والعنب » .. وهى :

حكـايـة عـن ثعـلـب ... قـد مـر تحت العنب
وشـاهد العنقـود فى ... لـون كلون الذهب
وغيـره فى جنبـه ... أسـود مثـل الرطب
والجـوع قـد أودى بـه ... بعـد أذان المغـرب
فهـم يبغـى أكلـه ... منـه ولـو بالتعب
عالج مـا أمكنـه ... بطـالـع فـوق الخشب
فراح مـثـل مـا أتى ... وجـوفه فى لهب
وقال هـذا حصـرم ... رأيتـه فى حلب
والفرق عنـدى بينـه ... وبيـن تيـن العلب
فان هـذا أكلـه ... يشبـه لحم الارنب
ولحـم ذاك مالـح ... كالضـرب فوق الركب
قال لـه القطف انطلق ... ثعلب ابـن ثعلب
طـول لسان فى الهوا ... وقصـر فى الذنب !

وأما الطريقة الثالثة فهى طريقة « الزجل » .. وهو النظم الشعبى المعروف .. وقد سلك فيه طرائق عدة .. نختار مثالا منها الحكاية الخامسة والتسعين .. فى « القطة التى قلبت امرأة .. وهى :

زى القصـة دى ما يمكنشى ... عن راجـل وبيبـع الطرشى
كان له قطة جـوا بيتـه ... مطـرح مـا كان يمشى تمشى
من حبـه فيهـا يطعمهـا ... روس الضانى ولحم الكرشى
قـال يارب تبدلهـا لى ... جارية من نسوان الحبشى
حبه ربـه غيرها لـه ... جارية تسوى الألفين قرشى
راح السوق جاب ناموسية ... قبل المغـرب ما أنا قرشى
بعـد المغـرب يتعشى ... وياها بالقـرع المحشى
همـا ع السفرة يتعشوا ... الا وفار فى القاعـة يمشى
نطت دى الست اللى بتاكل ... مسكت دى الفار اللى بيعشى
لما شـافها سيدها تأكلـه ... حتى جـلـده ما ترمهشى
قال يا رب اسخطها قطه ... دا اللى فيـه شى مايخلهشى !

أما الطريقة الأولى ، وهى طريقة الرجز ، فقد نظم فيهـا الشاعر خمسا وستين ومائة مقطوعة ، من مقطوعاته المائتين . وتوزعت الخمس والثلاثون مقطوعة الباقية بين مقطوعات البحور الشعرية المختلفة ، التى أشار الى بعضها فى مقدمته الشعرية وهى الطويل ، والمخلع ، والبسيط ، والمتدارك .. دون المتقارب الذى اعتذر عن عدم النظم فيه .. ولم يشر الى بعضها الاخر كالوافر ، والرمل ، والكامل والخفيف .. أما اشارته لذلك فى المقدمة فهى فى قوله :

طالما امتطى الاراجيز فيهـا ... وقليلا اجتاز بحـرا طويلا
وتخلعت نادرا فى القـوافى ... وتبسطت فى اقتفاها قليـلا
ومن العجز لم أقارب .. ولكن ... دارك الله عاجزا مهـزولا !

ولا نجاوز هذه النقطة دون أن ندافع عن موقفه من الاكثار من النظم على بحر الرجز .. فقد سبقه الى ذلك كثير من شعراء العربية ، حين أرادوا مثله أن يتحللوا من قيود القصيدة بالانطلاق الى فسيح القصص الشعرى والحكم والأمثال .. اختار أبو العتاهية .. وابن المعتز وغيرهما هذا البحر ، كما اختاره ابن الهبارية ، لسهولته ، ومناسبته للموضوع القصصى وهو فى نظرنا يشبه الى حد كبير نظام الازدواج Couplet فى الشعر الانجليزى مثلا ، الذى نظم فيه أكثر شعر الملاحم والقصص عندهم ..

وقد دافع احمد شوقى ، أمير الشعراء ، عن هذا البحر حين اختاره لينظم فيه ملحمته التاريخية « دول العـرب وعظماء الاسلام » .. وفى ذلك يقول شوقى فى مقدمتها :

واخترت بحرا واسعا من الرجز ... قد زعموه مركبا لمن عجـز !
يرون رأيا وأرى خلافـه ... الكأس لا تقوم السلافه ..
وقيمة اللؤلؤ فى النحـور ... بنفسه ، وليس بالبحـور !

كما نظم الشاعر عشر مقطوعات من « العيون اليواقظ » فى بحور الشعر الشعبى .. ومطالعها على التوالى كما يلى :

المقطوعة ٤٢ :
حطـاب لاحمـالـه رمى ... والدمـع من عينـه همى

المقطوعة ٩١ :
اسمع حكايات بالـدور ... هى عن لسـان البهـايم
وان فهمتها الشعـور ... وتكون فى الصحو نايـم

المقطوعة ٩٢ :
يا صاحب العقل يا سيـد ... اسمع وحوز المنافـع
دا قـول ما فيـه تعقيـد ... فى اللى جـرى للضفادع

المقطوعة ٩٣ :
السعد بالوعـد ينطـال ... مـا هـو بكثر المسـاعى
ينزل على كل بطـال ... فى النـاس ولو كان راعى

المقطوعة ٩٤ :
زى القصة دى ما يمكـن ... عن كلبـة حبلت من دندن !

المقطوعة ٩٥ :
زى القصـة دى ما يمكنشى ... عن راجـل وبيبـع الطرشى

المقطوعة ٩٦ :
للقط والفـار حـكايه ... ولغتهـا من فنـونى
يا ناس يا أهـل الدرايه ... فى عرضـكم تسمعونى ..

المقطوعة ١٢٥ :
اسمع حدوتة مشـهوره ... عن كلب أودانه مشـطوره

المقطوعة ١٦٣ :
يابو العيـلة شمر كمـك ... واوعى للبيت الله يسـمك

المقطوعة ١٨١ :
اسمع دى الحدوتة حقـه ... واعمـل طيب طيب تلقى !

وفى عرض مطالع هذه المقطوعات ما يكفى للدلالة على اصالة الشاعر فى هذا الفن الذى كانت له فيه جولات وصولات فى غير « العيون اليواقظ » ، والذى كانت تؤهله له شعبيته وخفـة

ظله ، تلك الروح التى افاضت على شعره نفسه من الشعبية وخفة الظل ما ميز بين مقطوعاته فى « العيون اليوافظ » وبين مثيلاتها من المقطوعات ، التى حاكاه فيها غيره ، مما سنعرض له بعد حين ..

— ٥ —

هذا من حيث الشكل .. أما من حيث الموضوع فهناك حديث آخر ..

فانه بالرغم من أن الشاعر نقل هذه المقطوعات عن لافونتين ، الذى نقلها بدوره عن ايشوب .. الا اننا نلمح فى قصص عثمان جلال ، شخصية مصرية أصيلة ، لا يخطئها الناظر بين سطوره ، المحس بقوة روحه ، وطرافة تعبيره ..

فهو مثلا ، يقول فى الحكاية « الرابعة والخمسين » عن « الحمار حامل الملح والحمار حامل الاسفنج » .. ما يلى :

حمار بولاق له حميــــــــر   وفى البـــلاد شـــغله كثيـر
حمل جحشـا حمل ملح قـاسى   وكـــان لا يـرثى ولا يــواسى
وحمل الاخـر بالســــفنج   وقال سبحان الالـــــه المنجى
وحين اقبلا على المعـــادى   ونزلا المـــاء ببطـن الـوادى
امتـــلا السفنج صــار مثقلا   والملح حين ذاب خف محملا ..

حتى يصل الى المغزى فى آخرها فيقول :

فاصبر على أهوالها ولا ضجر   فربما فاز الفتى اذا صـــبر

كما انه يقول فى الحكاية الخامسة والخمسين : عن « شجرة البلوط والسنبلة » ما يلى :

حكايـــة عن شـــجر البلوط   نقلتها عن شيخنا الســيوطى !

الى آخر ما يقول ..

ولا شك ان لافونتين ، ومن قبله ايشوب ، لم يحضرا الى بولاق مرة واحدة فى حياتهما ، ولم يريا حمار بولاق هذا ، ولا ذهبا معه الى المعادى ، لينزلا الماء ببطن الوادى .. كما انه من المؤكد انهما لم يريا الامام السيوطى ، ولم ينقلا عنه شيئا .. ولكن الشاعر محمد عثمان جلال ، بعد أن يستوعب الموضوع الذى يريد ترجمته ، ويستحضر القالب الفنى الذى يراه مناسبا له ، يعود فيحيط ذلك كله بما فى شخصيته هو من أصالة ، وبما حوله من حياة وحركة .. وبذلك يستحيل الموضوع من مجرد ترجمة جافة تلتزم الأصل « الحرف » وتتقيد بطريقة الأداء الأعجمى ، الى موضوع جديد كل الجدة ، فيه طرافة التعبير ، بل وأصالة التأليف أيضا ..

بل ان الشاعر ليحس بشخصيته العربية الطاغية ، ويأنف من ان يكون مجرد مترجم ، ينقل افكار غيره ، رغم جلال الموضوع الذى تعرض لنقله ، فاكسب به الأدب العربى ثروة جديدة .. ولا ينسى وهو فى هذا المقام ، ما كان من لســلفنا من تراث أدبى ، فينسب نفسه الى اهله ، لا الى الغرباء .. وهذا ما نجده فى حكايته التاسعة والثمانين بعد المائة فى « زجر المؤلف للمعنف » .. وهذا العنوان فى ذاته طريف ، اذ انه يقصد بالمعنف — الناقد — فى اصطلاحنا الحديث .. ولكن التزام السجع ، وهــو من سمات عصره ، دفعه الى هذا الاستعمال الطريف المبتكر ..

نجد الشاعر فى مطلع هذه القصة يقول :

يا لائمى أقصـــر عن المــلام   وان تشأ لا تنتقـــــد كلامى
انى رويته عن ابن هــــــانى   وعن أبى العلا والاصـــــفهانى
حليت ألفاظى بشـــوب الحلى   وقد رويتها عن ابن ســــــهل
لا تتهمنى حسبى التهـــــامى   زخرفت من كلامــــــه كلامى
وان اكن أكثـــــرت فى كتابى   من قصص النعــــاج والذئاب
اياك أن تبخس قط ثمنـــــه   فقبلـــــه كليـــلة ودمنــــه
وقبــله فاكهــــــة للخلفا   والصادح الباغم حسبى وكفى.

فهذا الحشد الزاخر من أسماء الأدباء والشعراء .. من ابن هانى ، الى أبى العلاء ، الى أبى الفرج ، ثم صفى الدين الحلى وابن سهل ، وابى الحسن التهامى .. مع الاشــارة الى كتب كليلة ودمنة ، والصادح والباغم ، وفاكهة الخلفاء .. كل ذلك انما قصد به الشاعر ان يشير الى ما يزخر به الادب العربى منذ اقدم عصوره من تراث جليل الشأن فى فنون الشعر والقصة والحكمة والمثل .. كما قصد به دون شك الى الاعتــــزاز بشخصيته ، محاولا وضع العمل الكبير الذى قام به فى موضعه الصحيح بين الآداب الانسانية والعالمية ..

— ٦ —

ومن القصص التى وردت فى « العيون اليوافظ » .. وهى فى نفس الوقت ، مما حفظت فى كتاب المطالعة ، فى باكر العمـــر ، فترك فى نفسى أثره العميق .. قصتان أكتفى بذكرهما فى هــذا المقام ..

أولاهما القصة السادسة عشرة فى « الغلام والثعبان المثلج » وفيها يقول :

حكوا أن ثعبانا تثلج فى الشـتا   فمر غلام واستعد لنقـــــله
وجاء به يسعى الى الدار طائشا   وأدناه فانظر لقلة عقـــــله
فلما أحس الوحش بالنار والدفا   وساحت سموم الموت فى الجسم كله
وفتح عينيه ، وحرك رأســـــه   على الولد المسكين يبغى لقتـله
أتاه أبوه عاجلا قط رأســـــه   وداس عليه فى الحضير بنعله
وقال بنى احذر غبيا لقيتـــــه   ولا تصنع المعروف فى غير أهله

وقد لاحظت تغييرا بين هذه المقطوعة وبين ما حفظته سابقا .. ولا أدرى ان كان الشاعر قد أصلحه بنفسه ، أم انه من فضول التصحيح الذى ادخل على المقطوعة عند اختيارهـــــا لكتاب المطالعة .. وان كنت أرجح الثانى ..

فقد كان البيت الأول كما حفظته يقول :

لقد رمد الثعبان يوما من الشتا .. الخ

وكان البيت الخامس يقول :

.. وداس عليه غاضبا بنعاله ..

وكان البيت الأخير يقول :

وقال بنى أحذر لئيما لقيته .. الخ

ولا يخفى أن المصحح حين استبعد كلمة « الحضــير » من البيت الخامس قد وقع فى خطأين .. فقد استبعد لفظــة مصرية جميلة واضحة الدلالة .. على المراد منها ، معبرة عن جانب من حياة ذلك العصر على الأقل أجمل تعبير .. وهى لفظة لا تزال تعيش فى ريفنا المصرى حتى اليوم .. وأما الثانى فهو خطأ القافية الواضح فى نقله لفظ « نعل » الى « نعال » .. مما لا يتفق واطراد القافية فى أبيات المقطوعة ..

وأما الحكاية الأخرى فهى الحادية والسبعون بعد المائة .. وهى عن « الشبان والشيخ الذى يغرس شجرا » .. وهى :

حكاية عن هرم قد صــــارا   يغرس جنب داره أشـجارا
مـــرت به ثلاثة شـــبان   قالوا له يا أيها الانســــان
ماذا نراك فى الديار تصـــنع   انك من أشـعب حقا أطمع
لا تثمر الأشـــجار أو لا تنبت   الا وانت فى التـــراب ميت
قال لهم كيف وكل منفعـــــه   تأتى أخيرا ، أو تزول مسـرعة
والموت بينكم وبينى ســـوى   آدم عند الموت مثل حـــوا
وأنتم مثل الغصون المورقــــه   من بالحياة منكم على ثقــــه
أما أنا فبعـــــد هذا الغرس   ان خرجت روحى وطاحت نفسى
ينفع ما غرســـــته أولادى   بل ظله اليـــــوم على بادى
وانقضت الأيام والشـــبان   جار عليهم وســطا الزمـــان
أولهم فى البحر عام فغـــرق   وحارب الثانى وبالنار حـــرق
وسقط الثالث من فوق جبـل   فكسرت عظامه والموت حــل
ومذ درى الشيخ بهم دمعا سكب   وبيت شعر فوق قبرهم كتب
لا تغترر فيها بفرط قـــوتك   فربما وقعت جوف هوتـــك

وهى أبلغ من أن يعلق عليها .. ولم ألاحظ شيئا من التصحيح جرى بين سطورها ، أو غير من الفاظها ..

— ٧ —

واذا كان الشاعر لافونتين قد ارتبط بهذا الحديث منذ أوله .. بل اذا كان الشاعر محمد عثمان جلال قد ارتبط بلافونتين

حين اختار ان يترجم هذه المقطوعات عن منظوماته الفرنسية .. فقد اصبح مما لا غنى عنه ان نقارن بين شعر لافونتين وشعر محمد عثمان جلال فى هذا المجال ..

لقد قرات فى بعض مراحل الطلب الاولى ، مقطوعات بالفرنسية للافونتين ، من هذه المقطوعات التى نحن بصددها . وقد ترجمت بعضها شعرا .. ولعلى لم اترجم سوى ثلاث أو اربع مقطوعات .. الا ان التى عاشت منها واحدة ، هى مقطوعة « الثعلب والعنبة » .. كما سميتها .. وانما عاشت لأننى نشرتها فى أول ديوان صغير اصدرته عام ١٩٣٦ .. (١) ويمكن عقد مقارنة بينها وبين قصيدة محمد عثمان جلال السابقة فى نفس الموضوع لمعرفة مدى قربهما ، أو بعدهما ، عن مقطوعة لافونتين ، اللتين قد أخذنا عنها ..

على أننى نقلت أخيرا مقطوعة أخرى عن لافونتين ، هى هى مقطوعته « اللبانة ووعاء اللبن »
La Laitière et le pot au Lait

والتى سماها محمد عثمان جلال « اللبانة » ، واخذت رقم الحكاية السادسة والسبعين فى كتابه .. وقد ساعد النثر على الاحتفاظ بالأصل احتفاظا تاما ..

قال لافونتين :

« حملت بيريت « Perrette » فوق رأسها وعاء اللبن ، فأحسنت وضعه على الوجاء .. وقد عزمت على أن تعود الى القرية دون ابطاء .. فسارت تستحث الخطى ، فى ثوبها القصير الخفيف .. اذ لبست فى ذلك اليوم « جونلة » رقيقة ، وحذاء بسيطا .. حتى تتمكن من الاسراع فى سيرها ..

وبينما كانت لبانتنا تسير كذلك فى ثيابها « المحزقة » راحت تحصى فى ذاكرتها ثمن ما تحمل من اللبن .. وكيف ستتصرف فى هذا الثمن .. انها ستشترى مائة بيضة .. تنتج عنها اسرة من الكتاكيت .. وراقتها تلك النتيجة التى ستصل اليها بعنايتها وحسن تصرفها .!

ثم فكرت فى انه من السهل عليها أن تربى الأفراخ حول دارها .. ونظرا الى أن الثعلب حيوان شديد المكر . فستكون فى حاجة الى خنزير .. واذا لم يكن الخنزير سمينا ، فانه لن يساوى من الثمن الا قليلا ..

.. فاذا حصلت عليه (٢) ، فلابد أن أسمنه لدرجة كبيرة . حتى اذا ما بعته جاءنى بثمن كثير ، ومال وفير ..

ونظرا لما سيأتى به من مال وفير ، فسوف أضع فى حظيرتنا بقرة ، وعجلها .. هذا العجل الذىسأتركه يقفز مابين القطيع!!

وراحت « بيريت » تقفز هى أيضا ، الى أعلى ، وهى مسلوبة العقل ، فسقط منها وعاء اللبن ..

فالوداع أيها العجل ، والبقرة ، والخنزير ، واسرة الكتاكيت !

وهكذا فقدت المرأة كل أحلامها ، وعادت كئيبة حزينة ، قد أدبر عنها حظها .. وراحت تعتذر الى زوجها ، وهى تتوقع خطرا عظيما يلحق بها من ضربه اياها .. »

---

(١) ديوان « اليخت الذهبى » ص ٤٤ .. وهى :

مضى ثعلب يظهر الكبرياء   غريب الفعال عجيب أنف
أضر به الجوع حتى غدا   من الجوع فى سيره يرتجف
فصادف فى موضع كرمة   وكم هالك أدركته الصدف
بها عنب أحمر كالعقيق   وآخر أبيض مثل النجف ...
توقف فى ظله ساعة   ولو أنه فى غنى لم يقف ..
وحاول أن يتغدى به   ولكن ثناه علو الطرف
فغادره وهو مستحسر   وقد غلب النفس منه الصلف
وقال : أرى عنبا نيئا   يعاف تناوله ذو الشرف
وهأنذا تارك أمره   فمر الى حاله وانصرف
وللعجز أوهن من حجة   عزيز على العجز أن يعترف !
فتلك له فى الورى قصة   تناقلها خلف عن سلف ..

(٢) هنا فى المقطوعة انتقال مفاجىء من حديث الشاعر عن « بيريت » الى حديثها المباشر عن نفسها ..

وقال صاحب « العيون اليواقظ » :

حكاية لامراة لبانه   قد حملت آنية ملآنه
واقبلت بها الى المدينه   وأسرعت فى سيرها المسكينة
أنظر وكيف فعلت فى سرها   لما سعت واشتغلت بفكرها
قالت أبيع اليوم هذا اللبنا   وبعد ما يباع أبقى الثمنا
وأحفظنه لقضاء الحاجه   واشترى لى مائتى دجاجه
واترك الدجاج فى الدوار   يبيض فى الليل وفى النهار
فيكثر الدجاج والفراخ   ويشترى من عندى الطباخ
حتى اذا ما صرت ذات مال   وحققت سعادتى آمالى
أخرج للاسواق كل ساعه   واشترى من أعظم البضاعه
واقتنى النعاج والكبوشا   وأكثر الفلوس والقروشا
واشترى جاموسة وبقرة   يلد كل منهما لى عشره
فنعم تلك نعمة وحبذا   عجل ينط فى الحضير هكذا ..
قالت ونطت نطة وبرطمت   فعثرت برجلها ووقعت
وسقطت آنية اللباء   وسال ما فيها مسيل الماء
ووقفت تنظره اللبانه   يروى الثرى وهى به ظمآنه
وذهب البيض مع الدجاج   وعدم المال مع الخراج
وهكذا حاد عن الفلاح   من يبتنى قصرا على الرياح..

وهنا يمكن أن نعقد مقارنة بين لافونتين ومحمد عثمان جلال فى هاتين المقطوعتين .. فان الشاعر العربى لا شك لم يحد عن الموضوع ذاته قيد شعره ، بل انه قد التزم به التزام المترجم الأمين .. الا أن هذا لم يمنعه ـ كما سبق ان اشرنا ـ من ان يحس شخصيته ، ويبرز مصريته .. فاللبانة تقول على لسانه ، او هو يقول على لسانها :

فيكثر الدجاج والفراخ   ويشترى من عندى الطباخ !

وقصة شراء الطباخ منها لا ترد فى قصة لافونتين ، ولكنها زيادة مصرية ولا شك يعرفها الشاعر مما يحيط به من حياة ومعاملات .. ثم هو يعود مرة أخرى الى ذكر « الحضير » ، حين تثب اللبانة وهى تقول :

فنعم تلك نعمة ، وحبذا   عجل ينط فى «الحضير» هكذا

ولا استطيع ان أؤكد ان كانت كلمة « الحضير » ماخوذة من كلمة قريبة الشبه هى « الحظيرة » .. فربما كانت هذه أصلا للكلمة المصرية .. الا أن مدلولها فى الريف لا يعنى ذلك دون شك .. (١)

ويزيد شاعرنا على لافونتين فى آخر قصته هذا المثل ، الذى يقول فيه انه « حاد عن الفلاح ، من يبنى قصرا على الرياح ! »

ـ ٨ ـ

ولا يمر هذا الحديث ، عن العلاقة بين لافونتين ومحمد عثمان جلال ، دون أن نشير الى هذه الظاهرة ، التى ان دلت على شىء فانما تدل على ما بلغه كتاب « العيون اليواقظ » من مكانة وتقدير حال صدوره ، ليس فى مجال المدارس وبين التلاميذ فحسب ، ولكن بين رجال العلم واللغة ايضا

فقد الف محمد النجارى ، القاضى بمحكمة الاسكندرية المختلطة يومئذ ، معجمه المعروف باسمه ، والذى أسماه القاموس الفرنساوى العربى Dictionnaire Français-Arabe وقد صدرت اجزاؤه الستة بين عامى ١٩٠٣ ، ١٩٠٥ ، وهو مؤلف جامع ، يدل على الجهد العلمى الحق الذى بذل فى اعداده كما يدل على سعة اطلاع مؤلفه ، اذ راح ينقل الايات القرآنية والشواهد من لسان العرب ، والمخصص ، وامثال الميدانى وابن البيطار .. ويقتبس الأبيات الشعرية القديمة ، وينقل عن الفلك لاسماعيل الفلكى .. وفى وسط هذا الحشد الزاخر ، راح يقتبس من محمد عثمان جلال شعره فى « العيون اليواقظ » مقابلا بينه وبين الأصل الفرنسى الذى نقل عنه للافونتين ..

وقد بدأ النجارى فى الجزء الأول باقتباس فقرة واحدة ، حيث ذكر فى كلمة alléché (مغزى) ، قول لافونتين ، فى قصة « الغراب والثعلب » Maître renard par l'odeur alléché

---

(١) استعمل لافونتين فى هذا الموضع كلمة étable وترجمناها بلفظ حظيرة ..

ثم نقل ترجمة محمد عثمان جلال « فشمها الثعلب من بعيد » ..
ثم توسع بذكر بيتين ، فذكر فى كلمتى autrui (الغير) و Besacier (الشحاذ ، حامل الخرج) ، قول لافونتين :

Il fit pour nos défauts la poche de derrière
Et celle de devant pour les défauts d'autrui

ثم اتبعه بقول محمد عثمان جلال :

لكل امرىء خرج من العيب ملؤه ... على كتف منه ومن أهل دهره
فعين عيوب الغير نصب عيونه ... وعين عيوب النفس من خلف ظهره

ولكنه يزيد فى الجزء الثانى ، فينقل فقرة تتكون من ثلاثة أبيات وشطر من البيت الرابع ، حيث ينقل فى كلمة « صرار » Cigale قول لافونتين :

La cigale ayant chanté
tout l'été
Se trouva fort dépourvue
Quand la bise fut venue

ويتبعه بالأبيات المقابلة لها من قصة « الصرار والنملة » التى سبقت الاشارة اليها ..

ثم يروح بعد ذلك ينقل فى معجمه ـ وهى ظاهرة تدل على أعظم التقدير للترجمة وصاحبها ـ مقطوعات برمتها ، فيضع المقطوعة الفرنسية الى جانب الصفحة ، وفى مقابلها الترجمة الشعرية لمحمد عثمان جلال .. كقصة « الغراب والثعلب » Le corbeau et le renard ـ ومطلعها :

كان الغراب حط فوق شجره ... وجبنة فى فمه مدوره

وقصة « الرجل والحية » L'homme et la couleuvre ومطلعها :

قد وقعت فى يد شخص حيه ... ولم تكن ميتة ، بل حيه ..

وقصة « الميت والقسيس » .. Le curé et le mort ومطلعها :

حكاية الميت والقسيس ... تعذب فى الالقاء والتدريس

وقصة « القرد والدرفيل » . Le singe et la dauphine ومطلعها :

سفينة قد غرقت فى البحر ... من بعد ما كانت عليه تجرى

وقصة « الضفادع وزواج الشمس » Le Soleil et les Grenouilles ، ومطلعها :

سمعت عن لقمان انه حكى ... وبالذى رواه قد تمسكا ..
وقال ان الشمس يوما قالت ... نفسى الى حب الزواج مالت ..
الخ ..

ونقل هذه المقطوعات برمتها ، مع ترجمتها العربية ، فى معجم يهتم بالالفاظ قبل اى شىء آخر ، يدل على ما أحدثته هذه الترجمة فى أوساط الثقافة العربية يومئذ من أثر بعيد ، وما نالته من تقدير لدى العلماء والباحثين قبل الأدباء والمتادبين ..

– ٩ –

وبمناسبة ذكر المثل ، نقول ان محمد عثمان جلال قد ختم مقطوعاته جميعا بامثلة ، أحسن فى أغلب الاحيان سبكها فى قالبها ، وادماجها فى المقطوعة .. ولم يختلف لديه المثل العربى الفصيح ، عن المثل العامى الصريح .. ولكنه أحسن صياغة كليهما ..

ومن الأمثلة الفصيحة تضمينه « ولا تصنع المعروف فى غير أهله » . .فى مقطوعة « الغلام والثعبان » .. التى مر ذكرها ..

ومنها تضمينه « تجرى الرياح بما لا تشتهى السفن » فى قصة « الرجل سىء البخت » ـ وهو قوله :

سمعته يشتكى يوما فقلت له ... تأتى الرياح بما لاتشتهى السفن»

ومنها تضمينه « سم الخياط مع الأحباب ميدان » .. فى قصته عن « حكمة سقراط » . الذى بنى بيتا ضيقا ، فسأله جيرانه ماذا هو فاعل ان جاءه الأحباب والاخوان يزورنه ؟!

فقال : ما ضره ضيق ولا صغر ... سم الخياط مع الاحباب ميدان

ومنها تضمينه « كما تدين تدان » :

وهكذا فى الاصول قالوا ... كما يدين الفتى يدان ..

وليس لهذا الباب نهاية .. فكما قلنا ، كان الشاعر يراعى انٍ يختم كل قصة بحكمة او مثل ، فاذا لم يجىء المثل على صورته المحفوظة ، لم يكن هناك ما يمنع من تقديم لفظ أو تاخيره أو حذف لفظ أو زيادته .. ليبقى المثل بمعظم الفاظه ، وكامل معناه ..

على ان أطرف ما فى هذا الموضوع ، تضمين الأمثلة العامية .. فقد راينا فى قصة « القطة التى قلبت امراة » كيف ضمن المثل العامى القائل « اللى فيه شى ما يخلهشى ! » ..

وقد ضمن ايضا المثل القائل « اتمسكن لما تتمكن » فى قصة « الكلبتين » .. وقد استعارت احداهما بيت أختها لتلد فيه فلما انقضى شهران طلبت منها صاحبة البيت ان تخليه لها لتعجن فيه .. فابت عليها وهددتها بأن تخرج اليها مع أولادها ليقضوا عليها قضاء مبرما ..

لما شافت العين الحمرا ... والبيت أخده ما عاد يمكن
قالت قالوها متوله ... « اتمسكن لما تتمكن ! »

بل وضمن المثل القائل « خير تعمل شر تلقى » .. فى قصة « الغاب والحطاب » وهى :

اسمع دى الحدوته حقه ... واعمل طيب طيب تلقى
عن حطاب ايد فاسه ضاعت ... والا انسرقت منه سرقه
من غير فاس يتعطل شغله ... يعمل طحان والا سقا
راح للغابه يترجاها ... فى حته من فرع النبقه
قالت له خايفه أعطيلك ... تعمل ايد للفاس الزرقة
بعدين تنزل فوق فروعى ... وتدق على راسى دقه ..
لكن خدلك فرع مساوى ... يحمل شهرين ويستلقى
خد منها حته للبلطة ... وادى الاشجار بها علقه
قالت له الغابه يا خاين ... هو أنت ماتبتش يبقى ؟
ماكدبوهاش اللى قالوا ... « خير تعمل شر تلقى » !

واطرف من هذا تضمينه المثل العامى ، بعد ان يكسوه ثوب الفصحى الرقيق ، مما لا يخرج به عن أصله بتاتا .. كقوله :

خطبوها تعززت ... تركوها تندمت !

– ١٠ –

ونلاحظ فى الفترة التى تلت ظهور « العيون اليواقظ » والتى اعقبت وفاة ناظمها ان بعض الشعراء قد نسجوا على منواله فى نظم امثال هذه القصص ..

واظهر هذه الأعمال ، واكبرها قيمة مقطوعات أحمد شوقى امير الشعراء ، وهى مقطوعات قصصية طريفة ، تجرى على ألسنة الحيوان والطير ، كان قد ألقاها فى مؤتمر المستشرقين عام ١٨٩٤ ، ثم نشرها فى ديوانه الاول فى ذلك الحين . وقد نشرت هذه المقطوعات مرة أخرى فى الجزء الرابع من الشوقيات وهى تتالف من خمس وخمسين مقطوعة ، كما وردت فى باب « الحكايات » من ذلك الجزء .. وتتفق مع مقطوعات جلال فى أن بعضها نظم فى بحر الرجز ، والاخر نظم على طريقة القصيدة .. ولكنها خلت من النظم الشعبى .. كما أنها من حيث الموضوعات تختلف عنها بعض الاختلاف ، اذ يظهر أن شوقى استقى من معين آخر وهو معين الحكمة الدينية ، فنظم كثيرا من قصص الأنبياء ، واخصها قصص النبى سليمان مع الهدهد مرة . ومع الطاووس ثانية ، ثم مع الحمامة اخيرا .. وروى عن نوح عليه السلام اكثر قصصه مع الحيوانات فى السفينة .. اما قصائده عن « الاسد والثعلب والعجل » ، و « الديك الهندى والدجاج البلدى » و «نديم البادنجان» وأمثالها ، فاكبر الظن انه قصد بها الى المداراة فى معالجة أمور سياسية ، والتعريض بشخصيات بعض الساسة فى وقته .. فبينما مقطوعة «نديم البادنجان» تتهكم بشخصية متملق يتقرب الى السلطان بكل ما يسره من القول ، وان عارض بعضه بعضا . اذا بمقطوعة « الديك الهندى والدجاج البلدى » تسخر بمنطق ذلك العصر الذى كان يدعو لخروج المحتلين بعد أن فتح لهم الباب بيده ، وسمح لهم بالدخول الى داره !

ونختار من هذه المقطوعات قطعة تمثلها احسن تمثيل ، وهى فى نفس الوقت من مختارات المطالعة القديمة أيضا .. وهى قصة « اليمامة والصياد » .. وفيها يقول :

يمامـــة كانت بأعلى الشجره	آمنـــة فى عشـــها مستتره
فأقبل الصـــــياد ذات يوم	وحام حـــول الروض أى حـــوم
فلم يجد للطير فيه ظـــــلا	وهم بالرحيل حـــين مـــلا
فبرزت من عشـــها الحمقاء	والحمـــق داء ما لـــه دواء
تقول جهلا بالذى ســيحدث	. يأيها الانســـان عم تبحث ؟
فالتفت الصياد صوب الصوت	ونحوه سدد ســـهم المـــوت
فسقطت من عرشها المكيـــن	ووقعت فى قبضـــة الســـكين
تقول قول عارف محقـــــق	« ملكت نفسى لو ملكت منطقى »!

ولسنا بحاجة للاشارة الى أسلوب شوقى البليغ ، وقدرته على التعبير الفصيح .. وان كنا لا ننكر فى هذا المجال ان خفة الروح فى « العيون اليواقظ » تظل فى تفردها وامتيازها ..

وسواء أكان شوقى ـ وقد نظم أكثر هذه المقطوعات فى صباه ـ قد نظر الى سلفه محمد عثمان جلال ، او لم ينظر اليه..فان كلا العملين يبدو ذا أصالة أسلوبية وموضوعية لا مجـــال لانكارهما ..

ـ ١١ ـ

وقد تأثر شعراء آخرون غير شوقى ، بهذا الضرب من نظم المقطوعات الحكمية على ألسنة الحيوان والطير(١) وأظهر هؤلاء فى تلك الفترة « الشاعر » ابراهيم العرب ـ الذى نشر كثيرا من أمثال هذه المقطوعات فى « المجلة المصرية » ومجلة « الزهور » فى عامى ١٩٠٩ ، ١٩١٠ ، تحت عنوان « منتخبات الأساطير » ثم جمعها بعد ذلك فى كتاب مطبوع أسماه « آداب العرب » طبعته « نظارة المعارف » عام ١٩١١ على نفقتها وقررته للتدريس فى المدارس الابتدائية ، ومدارس المعلمات السنية ، ومعلمى الكتاتيب ..

وهذا الكتاب يشتمل على تسع وتسعين مقطوعة ، ولا يخطىء الناظر فيه انه رمى الى معارضة صاحب « العيون اليواقظ » فى كتابه .. وليس فى هذا الكتاب منظومات شعبية ، ولكنـــه يلتقى مع محمد عثمان جلال ، وأحمد شوقى ، فى النظم على طريقتى الرجز والقصيدة ، ويختم مقطوعته دائمـــا ببيت من الشعر القديم ، يجرى مجرى المثل وهو المقصود من الحكاية المروية .. كقول الشاعر القديم :

سبحان من قســـم الحظـــو ظ فلا عتاب ولا ملامـــــه

وقول الآخر :

أعطيت ملكا فلم تحسن سياسته كذلك من لايسوس الملك يخلعه

وقول غيره :

أنعمى أم خالـــــــــد رب ســـاع لقاعـــــد !

وقد ختم الكتاب بالقصيدة المائة ، وهى تتكون من تســـعين بيتا ، كلها أبيات مفردة فى الحكم والمواعظ ، ومطلعها :

الكون دلك ان الله موجـــود وليس للخلق غير الله معبود !

واكتفى فى ختام هذا المقال بذكر المقطوعة الأولى من هذا الكتاب الأخير ، فهى أيضا مما حفظته فى كتاب المطالعة .. ولعلها خير ما فى هذه القصص جميعا .. وموضوعها « الطاووس » .. وفيهـــا يقول :

قد أظهر الطاووس اعجابـــــه	واختال بـــين الورود والاس
يفتتن الناظر من شـــــكله	بحســـن ريش الذيل والراس
لكن عصـــفورا تصدى لـــه	بالذم فى صحب وجـــــلاس
وعاب منه الساق فى عريهـــا	عن ثوب ريش ناعـــم كـــاس
فقـــام من حولهمـــا طائـــر	يرميهما بالمنطق القـــاسى
وقال كل منكمـــا معجب	وغافـــل عن عيبـــه ناس
لو نظـــر الناس الى عيبهـــم	مـــا عاب انسان على الناس !

---

(١) اشترك شيخ الشعراء « اسماعيل صبرى » فى ذلك ، فقد ورد فى ديوانه ص ١٣٧ ترجمة لقصة « الغراب والثعلب » ذكر أنه نقلها عن لافونتين أيضا ، وقد نشرت فى ١٧ يناير ١٩١٠ ، ومطلعها :

أبصر الثعلب الغراب على غصن نضير فى روضة غناء !

الابانة عن سرقات المتنبّى



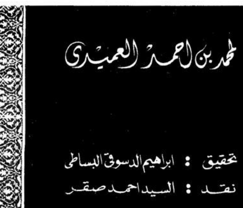
تهدف « المجلة » باستحداث هـــذا البـــاب الى القيـــام بواجبهـــا فى خـــدمة التـــراث

وهذا كتاب ساء حظه فى طبعه قديما وحديثا وليس بغريب أن تكون طبعته القديمة رديئة ، لأن ناشرها « نخـلة قلفاط » وراق ليس له نصيب من علم .

انما الغريب حقا ان تكون طبعته الحديثة شـــوهاء ممسوخة وناشرها الاستاذ « ابراهيم الدسوقى البساطى » كان المفتش الاول للغة العربية بوزارة التربية والتعليم .

ومن الانصاف ان نقول : ان الاستاذ قد جرد طبعته من الاخطاء البسيطة الظاهرة التى جاءت فى الطبعة الاولى ، وابقى عـــلى الاخطاء الغليظة المنكرة ، وأضاف اليها ما هو أغلظ منها وأشد نكرا ، ورأى أن يشرح بعض الابيات فجاءت شروحه وهى بكرة الدهر ضلالا عن حق المعنى ، وايغالا فى طمس معالمه اللاحبة ، وذهابا فى تيه الخلط والخبط الى أبعـــد مدى تبلغـــه قـــدرة انسان يحرص على الفوز منهما بأعظم حظ وأجزل نصيب .

ولقد كان الاستاذ جريئا فى اقدامه على نشر هذا الـــكتاب وهو لا يعرف مبادىء النشر ولا أصول التحقيق . وليس له بصر بالكتب ولا معرفة بألوانها ولا ادراك لما تشتمل عليه من صنوف المعرفة ، ثم هو الى ذلك ليس له من نفاذ البصيرة ، ولا مـــن سلامة الذوق ، ولا من رجاحة العقل ـ ما يمكنه من تمييـــز الخطأ من الصواب ، ولكنه بالغ الجرأة على العلم وعلى ما لا يعلم، يرى الرأى الفطير فيحكم بصحته ولا يستشير غير هـــواه ، وتهجس فى نفسه الفكرة العابرة فيحسب أنها الحق الذى لامرية فيه ، ولا يقيم وزنا لحجج العقل ولا أدلة النقل . فالقول ما قاله وفق مزاجه ، والحق ما رآه بعين هواه . ومن أجل ذلك كله خرج الكتاب من بين يديه جامعا لالوان الوهم والخطأ ، شاملا لجميع مثالب النشر ومساوى التحقيق،ففيه التحريف المستبشع والتصحيف المستنكر ، والشرح الذى يحيل المعنى ويفســـد الفكرة ، وفيه النقص الكثير الذى لا يستقيم أمر المعنى الا على وجوده ، وهذا مفرق فى صفحات الكتاب ، وهناك نقص أخطـــر من هذا وأبشع جرما ، لست أعلم له من سبب غير الغفـــلة والاستهتار وانعدام الامانة . ان هذه الطبعة من كتاب « الابانة » تنقص عن أصلها المخطوط أربع عشرة صفحة متتابعة ، وهى التى زعم محققها ـ أو بالاحرى مفسدها ـ انه قد راجعها على جميع المخطوطات « حتى صار الكتاب أقرب الى الصواب وأدنى من الكمال » !!!



وسأذكر من المثل والشواهد ما يؤيد كل حرف قلته عنه أو وصفته به . وسيبين منه باذن الله أنى كنت فيما قلته عنه من المقتصدين ، وانه خليق بما هو أكثر من ذلك :

١ - **جاء فى صفحة ٩٨ : « المياس** العابدى واسمه مهر ابن **النعم مخضرم »**

وكذلك جاء فى الطبعة الاولى ، والصواب كما جاء فى مخطوطة الجامعة التى اعتمد عليها الناشر فى تصحيح الكتاب كما زعم : « مقاس العائذى واســـمه مسهر بن النعمـــان » . راجع تاج العروس ٤ - ٢٤٩ ونسب قريش ١٤١ وخزانة الادب ٣ - ٨١ والاصابة ٦ - ١٧٤

٢ - **ص ٧٢ :** « لمهير بن العبدى جد أبى هفان » **وعلق عليها الاستاذ الناشر بقوله :** « فى الاصل لمهر وفى المطبوعة والنسخة امهير ، وسقط فى النسخة ٢ وغير واضح فى نسخة الجامعة »

وهذا غير صحيح فنسخة الجامعة (لوحة ٣٤ - أ - فيها : « مهزم العبدى » فى غاية النصاعة والوضوح ، وقد ورد فيها أيضا (لوحة ٦٥ - ب) : « أبو هفان المهزمى العبدى) واضحة مشكولة بالحركات ، ولكن الاستاذ لا يراجع ، وآية ذلك سقوط هذا النص الاخير من طبعته .

جاء فى اللباب لابن الاثير ٣ - ١٩٤ : « المهزمى - بكسر الميم، وسكون الهاء ، وفتح الزاى ، وفى آخرها ميم - هذه النسبة الى مهزم ، واشتهر بهذه النسبة أبو هفان عبد الله بن أحمد بن حرب المهزمى ، الشاعر .. »

٣ - **ص ٨٧ :** « لابى نخيلة السعدى وهو الملقب بأبى الجنيد وأبى الفراس » . **وكذلك ورد فى الطبعة الأولى ص ٥٧**

والصواب - كما جاء فى المخطوطة لوحة ٣١ - أ : « وأبى العرماس » .

وانظر الاغانى ١٨ - ١٣٩ والخزانة ١ - ٨٠.

٤ - **ص ٤٢ فى معرض حديثه عن المتنبى :** « وهو يعيد هذا المعنى فى مواضع كثيرة وأعاده فى مواضع شتى بألفاظ مختلفة تنبىء على قدرته فى الكلام وقوته على ابداع النظام وبينهما بون » **وكذلك جاء فى الطبعة الاولى ص ٢١ والصـــــواب ما جاء فى المخطوطة : « .. فى مواضع كثيرة ، ويستحليه مثل ابن الرومى اذا استغرب معنى كرره وأعاده فى مواضع شتى .. على قدرته على الكلام .. النظام ولكن بينهما بون » .**

٥ - **ص ٦٥ : « لأبى الهندى الرياحى :**

لا تغبطن ذليلا فى معيشته   فالموت أهون من عيش على مضض
لا يوجع الصخر تحت المرء جانبه   ولا من الذل ذو لب بممتعض

قال المتنبى :

ذل من يغبط الذليـــل بعيش   رب عيش أخف منه الحمـــام
من يهن يسهل الهوان عليـــه   **ما لجـــرح بميت ايــلام**

لم يستحل المتنبى أن يسرق بيتا واحدا فشفعه بآخر شرها »

ومعاذ الذوق ان يكون أبو الهندى قد قال : « ولا من الذل ذو لب بممتعض » وانما قال ما يقره العقل السليم وهو : « ولا من الذل ذو لؤم بممتعض » كما جاء فى المخطوطة .

٦ - **جاء فى مقدمة الكتاب ص ١٩ س ٥ :** « فلا نقيصة عندى أقبح سمة من اغترار الانسان بجهله ، ولا رذيلة أبلغ وصمة من انكار فضيلة من يقع الاجماع على فضله » **وفى صورة المخطوطة التى نشرها الاستاذ فى مقدمته :** « ولا رذيلة لدى أبلغ وصمة من انكار من « وقع » الاجماع على فضله » .

وفى الصفحة نفسها : « والظلم قبيح وهو من الحكام أقبح واشنع ، وجحود الفضل سخف وهو من الفضلاء أسخف وأفظع ومن لم يتميز **من العوام** بمزية تقدم وتخصص **سلق** المحسنين بلسان ذم وتنقص » .

وبالنظر فى الصورة المنشورة نرى أن «من العوام» ليست فيها وقد علق الناشر على كلمة « سلق » بقوله : « جميـــع النسخ ساق ، وفى الصبح والمطبوعة سلق » **وهذا غير صـــحيح ففى الصورة السابقة لصفحة المخطوطة نجـــد فيها « سلق » لا « ساق » !**

٧ - **ص ٢٠ :** « ولقد جرى يوما حديث المتنبى فى بعض مجالس أحد الرؤساء فقال أحد حاملى عرشه : سبحان من ختم بهذا الفاضل الفحول من الشعراء وأكرمه ، وجمع له من المحاسن مابعشره فى كل من تقدمه» . **وعلق الناشر على العبارة الاخيرة بقوله:** « وردت هذه العبارة فى جميع النسخ مضطربة غير واضحة ، ولعل ما كتبناه هو الصحيح الذى يستقيم به المعنى . وهـــو قريب من عبارة الاصل ، وفى الصبح : وجعل له من المحاسن ما فضل به كل من تقدمه . وهو قريب مما أثبت » . **وفى الطبعة الاولى ص ٤ :** « وجمع له من المحاسن **مالم يعشره فيه** » . **وهوقريب من رسم الصواب الذى جاء فى المخطوطة لوحة ٣ - أ : « مالم يعشره فيها » ! ويؤيده ماجاء فى الاساس ٢ - ١١٨ « فلان لا يعشر فلانا ظرفا : أى لا يبلغ معشاره »**

٨ - **ص ٨٢ :** « أبو تمام :

أيا ويل الشجى من الخـــلى   ويا للدمـــع من احـــدى بلى

لمحة بن أبى الرعد ، وقد كان ينتحل شعر ابن الرومى أيام حياته ويتكسب به وابن الرومى يهجوه دائما ويسبه ، **فقال** فى قصيدته التى يذكر فيها حديث صاحب الزنج :

لقد عاود الجفن العليل سبات   ونيلت من القوم اللئـــام ترات
فساق اليه الله من آل هاشم   شجاعا له يوم الفرار ثبـــات
فجرعه كأســـا من الموت مرة   وفى قتـــله للعالمين حيـــاة

وأبو تمام والبحترى سبقا الى هذا المعنى فى قصائد كثيرة تعريضا **لا تصريحا** وللناشىء وهو أوضح وأفصح من قصيدة :

اليكم بنى العباس عنى فاننى   الى الله من ميلى اليكم لتائب
تركتم طريق الرشد بعداتضاحه   وأقصتكم عنه ظنون كـــواذب
سيظفر أهل الحق بالحق عاجلا   وتبعدكم سمر القنا والقواضب
أترضون أن تطوى صحائف عصبة   كرام لهم فى السابقين مـــراتب
الم تعلموا أن التراث تراثهـــم   وهم أظهروا الاسلام والكفر غالب
فلا تذكروا منهم مثالب انمـــا   مثالب عنـــد قوم منـــاقب

قال المتنبى :

بذا قضت الايام ما بين أهلهـــا   مصائب قوم عند قوم فوائد »

وهكذا جاء فى الطبعة الاولى ص ٥٣ : « لمحة بن أبى الرعد » **وهو خطأ ساذج كان فى مكنة الناشر لو فهم معنى الكلام أن يصلحه ولو لم يات فى المخطوطة صحيحا . فما بالك وقد ورد فيها على حقيقتـــه : « لمحه ابن ابى الرعد » . وبقى أن اقول للاستاذ : لمح فعل ماض مبنى على الفتح لا محل له من الاعراب وان سياق الكلام على ذلك سليم : « لمحه ابن ابى الرعد .. فقال » ولا يستقيم على أن « لمحة » اسم كما فهم الاستاذ وسجل**

على نفسه هذا الفهم الخاطيء ، فقال فى الفهرس ص ٢٧٣ : « بين لمحة بن أبى الرعد والناشيء » !!

٩ ـ ص ١٣٧ : « ابو ضمضم سعيد بن ضمضم الكلابى :

وانى لأروى المشرفيات والقنـــا
اذا ضاق رزقى من دماء العبــاهل
لعلمى بأن الدهـــر يحرم فاضـلا
مناه ويعطى سؤله غيـــر فاضـــل

قال المتنبى :

ومن عـــرف الايام معـــرفتى بهـا
وبالنـاس روى رمحه غير راحم » .

وعلق ناشر آخر الزمان على البيت الاول بقوله : « ابل عباهل: مهملة » !!

وعلى هذا يكون معنى البيت كما شرحه الاستاذ الكبير : اذا ضاق رزقى أرويت سيوفى ورماحى من دماء الابل المهملة فى أرض الله ، وانما أفعل ذلك بالابل لعلمى بأن الدهر يحرم الفضـلاء أمثالى من امانيهم ويحقق رغائب غير الفضلاء من الابل المهمـلة فيمنحها الحشيش والرتعة ويعفى ظهرها من البـــردعة ! ان العباهلــــة الذيـــن يتمـــــدح الشـــــاعر العاقل بارواء سيوفه ورماحه من دمائهم : هم الذين لا يد لأحد عليهم ، وهم ملوك اليمن . ولو قد رجع الاستاذ الى لســـان العرب لالفى أول كلمة فى مادة عبهل : « فى كتاب سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم لوائل بن حجر ولقومه : من محمـد رسول الله الى الأقيال العباهلة من أهل حضرموت . قال ابو عبيد : العباهلة : هم الذين اقروا على ملكهم لا يزالون عنه .. وقال الجوهرى : عباهلة اليمن ملوكهم الذين اقـــروا عـلى ملكهم .. »

وفى النص السابق نكتة اخرى أتى بها الناشر ، فقد علق على اسم الشاعر بقوله : «هكذا . وضبطه المرزبانى : محمد بن سعيد وله ترجمه فى الذيل » . فاذا رجعنا الى ذيل الاستاذ قرأنا فيه ص ١٩٢ « محمد بن سعيد بن ضمضم بن الصلت الكلابى شاعر فصيح اعرابى ، مدح عبد الله بن طاهر ورثاه بعد وفاته ، وبقى الى الثمانين والمائتين »

واذا رجعنا الى معجم الشعراء للمرزبانى ص ٤١٩ وجدنا فيه : « محمد بن سعيد بن ضمضم بن الصلت بن المثنى بن المحلق ، ابو مهدى الكلابى . هو شاعر ، وابو ابيه ضمضم شاعر .

ومحمد شاعر فصيح اعرابى مدح عبد الله بن طاهر ورثاه بعد وفاته وبقى الى قبيل الثمانين والمائتين ، وهو القائل :

ليس الذى حلب الايام أشـــطرها
كمثل من كان من تجريبها غمـــرا »

من هذا النص يستبين لنا ان الناشر قال غير الصدق عندما زعم : أن المرزبانى ضبط اسم الشاعر « ابو ضمضم سعيد بن ضمضم ، بانه محمد بن سعيد بن ضمضم » وانه دلس بحـذف كنية الشاعر الذى ترجم له المرزبانى « ابو مهدى الكلابى » ليكون هو نفسه « أبو ضمضم سعيد بن ضمضم الكلابى » !!

١٠ ـ ص ١٥٣ : « مروان بن سعد بن غلام الخليل بن احمد:

ما للصوار رحلن عن عرصـــــاتها
وتركنها وقفــــا على غزلانهـــــا
ان الجياد عرفن معهـــــد دارهـــا
فصـــهلن باكيـــة على ســـــكانها

قال المتنبى :

مررت عـــلى دار الحبيب فحمحمت
جوادى وهل تشكو الجياد المعاهد »

قال الناشر فى شرح البيت الاول : « الصوار ككتاب وغراب : القطيع من البقر » !!!

أترى الشاعر كان يهيم ببقرة يأتيها فى مجالها ليمتع نظـره بجمالها وهى تخطر بين لداتها ، فلما رحلت وشاقه الحب الى أن يلم بربعها هاله أن الغزلان قد حلت محل الابقار فى عرصات الدار ، فتساءل متعجبا :

ما للصوار رحلن عن عرصـــــاتها
وتركنهـــا وقفا على غزلانهـــا ؟!

والا فكيف قال الناشر أن الصوار هنا هو قطيع الأبقار ؟

ولست ادرى كيف ساغ له ذلك التصور الشاذ ؟ أما كان فى استنكار الذوق العام ما يردعه عن التفكير فى هذا المعنى ويدعوه الى مراجعة المخطوطة لعله يجد فيها مخـــرجا من ذلك المازق الحرج ؟!

انه لو فعل لقرأ فى لوحة ٤٤ ب : « ما للحسان رحلن عن عرصاتها » و « الحسان » هنا وحدها هى التى تسيغها الفطر السليمة ، وأما « الابقار » فلا وان استساغها الاستاذ واسم الشاعر فى المخطوطة : « مروان بن سعيد » لا « ابن سعـد » ويؤيدها ما جاء فى بغية الوعاة ص ٣٩٠ .

١١ ـ ص ١٧٠ « أبو عبد الله الزبير بن بكار بن عبد الله بن مصعب :

أراق دمى ربــــع بـذات الاثارب
وهيج أشـــواقى مســـير الركائب
عفته المهارى القـــود لما سرت بهم
ولم تعفــــه أيدى الرياح اللـــواعب

قال المتنبى :

أيـــدرى الربــــع اى دم أراقا
وأى قلوب هـــذا الركب شـــاقا
وما عفت الــــرياح له محـــــلا
عفـــاه من حـــدا بهم وســـــاقا »

علق الناشر على قول الزبير : « عفته المهارى » بقوله : « المهارى جمع مهرية : ابل فى حى مهرة بن حيدان . وعفت الابل المرعى : تناولته قريبا » !

وعلق على قوله : « ولم تعفه » بقوله : « عفا المنزل يعفـو : درس ، وعفت الريح يستعمل لازما ومتعديا »

وما كان الزبير بن بكار بالشاعر الذى لا يدرى ما يخرج من رأسه حتى يقصد الى هذه المعانى المتناقضة المتضاربة . وما كان معنى البيت بالعويص الغامض حتى يعرض له النـــــاشر بالشرح ويخبط فى معناه هذا الخبط العجيب ، ولو قد تدبر معنى ما ينقل لعلم ان معنى البيت قد تكفل المتنبى ببسطه وتوضيحه اذ يقول :

وما عفت الــــرياح له محـــــلا
عفـــاه من حـــدا بهم وســـــاقا

١٢ ـ ص ١٣٣ : « لابى عبد الله الزبير بن بكار بن عبد الله ابن مصعب :

شجاع له فى الطعن والضـــرب عادة
تعـــددها لا فعلـه خيفـة العـذل
يرى العـــار جبنا والفرار فضيحة
وليس يبالى بالمنيــــة والقتـــل »

والصواب كما جاء فى المخطوطة لوحة ٥٣ : « والضرب عادة تعودها » و « يرى الجبن عارا » .

على انى لم اورد هذا النص لهذا التصويب بل لشىء ابعـد منه خطرا . ذلك أن الناشر رأى فى قول المؤلف : « لابى عبدالله الزبير بن بكار بن عبد الله بن مصعب » خطأ شنيعا ، فعلق عليه بقوله : « هكذا ، وضبطه المرزبانى : عبد الله بن الزبير » . اكتشاف خطير وتحقيق دقيق لخطأ شائع فى القديم والحديث ، لم يدر بخلد احد من الباحثين . وهل درى احد أن « أبا عبد الله الزبير بن بكار » بهذا الرسم خطأ ضبطه المرزبانى وصححه بانه « عبد الله بن الزبير » ؟!

أيعقل الناشر ما يقول ؟ كلا فان المرزبانى لم يقل شيئا من ذلك الخبط العجيب ، بل ليس فى القطعة الموجودة من كتابه

معجم الشعراء ترجمة لابى عبد الله : الزبير بن بكار ، ولا لعبد الله بن الزبير ، وانما ورد اسم عبد الله بن الزبير – بفتح الزاى اثناء ترجمة عمير بن ضابىء البرجمى الذى ضرب الحجاج عنقه ص ٧٣ : « وفيه يقول عبد الله بن الزبير :

تجهـز فاما أن تزور ابن ضـابىء   عميـرا واما أن تزور المهلبـا
همـا خطتـا خسف نجاؤك منهما   ركوبك حوليـا من الثلج اشـهبا »

وورد اسمه مرة أخرى فى ترجمة مطير بن الاشيم ص ٤٣٩ : « وهو عم عبد الله بن الزبير الاسدى الشاعر »

فمن أين أتى الناشر بهذا الضبط المزعوم ؟ لست أدرى ولا المنجم يدرى . ويقتضينا الانصاف للناشر أن نقول : ان ذلك الحكم السريع والتحكم المريع هما من ارث وظيفته كمفتش للغة العربية ، فقد اعتاد أن يقرأ النص فى الكراس ثم يكتب عليه فورا : الصحيح كذا ، وليس هناك من حاجة الى الاسـتدلال لان قول المفتش هو الصواب وان خالف كل كتاب . وان لم يكن هذا التعليل صحيحا فبماذا نعلل تحكمه الغـريب فى النص الآتى :

١٣ – ٣٢ « أبو بكر النحوى المعروف ببرمة » قال الناشر : « برمة وردت هكذا والصحيح عرفة » !! وورد هذا التعبير ايضا فى ص ٨٤ وعلق عليه بقوله : « ورد اسمه فى نسخة الجامعة أيضا برمة » ثم ورد فى ١٢١ أيضا وعلق عليه الناشر بقوله : « هكذا وصحته : المعروف بعرفة » . اصرار على التخطئة فى اثر اصرار ، وتأكيد للتصويب بعد تأكيد ، والقارىء لهذا لا ريب فى أنه سيحكم بأن الاستاذ لم يقل ذلك الا بعد التثبت والمراجعة للمراجع الموثوق بها . ولكن شيئا من ذلك كله لم يكن ، وانما الذى كان أن الاستاذ « المفتش » قرأ « برمة » فلم ترق فى نظره فحكم بخطئها ، وهجس فى نفسه أن أصلها « عرفة » ، فحكم بصحته فورا . ولا عليه بعد ذلك أن تكون جميع المراجع قد أجمعت على أن لقبه « برمة » لا « عرفة » ، فالقول ما قالت حزام ، بقوة المنصب وحكم العادة . أما قول العلم والعلماء فعكس ذلك : جاء فى تاريخ بغداد ٢–٣٢ أ : « محمد بن جعفر الصيدلانى ، صهر أبى العباس المبرد على ابنته ، ويلقب «برمة» كان أديبا شاعرا » . وكذلك ورد فى انباه الرواة ٣ – ٨١ ومعجم الادباء ١٨ – ٩٥ وبغية الوعاة ٢٩ ومعجم الشعراء ٤٢٤ .

١٤ – ومن امثلة الحكم بالمزاج ما جاء فى ص ٧٧ : « ابن المعتز :

وارى الثريا فى السـماء كانهـا   خرد تبـدت فى ثياب حـداد

للمعوج الرقى :

كأن بنـات نعش حـين لاحت   نوائح واقفـات فى حـداد

قال المتنبى :

كأن بنـات نعش فى دجـاها   خـرائد سـافرات فى حـداد

علق الناشر على بيت ابن المعتز بقوله : « فى جميع النسخ قدم ، ولا معنى لها ، والصحيح ما ذكرناه » .

و « قدم » التى جاءت فى جميع نسخ الكتاب والتى قال الناشر: انها لا معنى لها ، هى رواية الديوان الصحيحة ٧٣/٣ ورواية أسرار البلاغة ٨٥ . وقال أبو هلال العسكرى فى ديوان المعانى ٢٣٦/١ فى الفصل الذى عقده لأحسن ماقيل فى الثريا : «وشبهت بالقدم ، قال ابن المعتز :

قم يا نديمى نصـطبح بسـواد   قد كاد يبدو الصبح أو هـو باد
وأرى الثريا فى السـماء كأنهـا   قدم تبـدت فى ثياب حـداد »

وجاء فى الازمنة والامكنة للمرزوقى ٢٣٥/٢ : « وشبه ابن الرومى الثريا فقال وذكر شعر امرأة :

تفشى غـواشى قـرونها قـدما   بيضاء للناظـرين معتـدره
مثل الثريا اذا بـدت سـحرا   بعـد غمـام وحـاسر حسره

فاخذه ابن المعتز فقال :

وارى الثريا فى السـماء كانهـا   قـدم تبـدت من ثياب حـداد »

١٥ – ص ١٠٦ : « لعلى بن عاصم الاصفهانى الكسروى :

قارعت دهرك فاسترجعت ما عصبت   ايامه واعـدت الملك منتظمـا
وان أرضـا من الانواء قد نهلت   عللتها من رءوس الجاحدين دمـا

ولجعد الرقاشى أحد الشراة :

واعجب من أرض سـقاها حسامه   ولم ترو يوما من عـزالى السحائب »

رأى الناشر أن كلمة « الاصفهانى » محرفة فعلق عليها بقوله : « هكذا فى الاصل ، وفى سائر النسخ : لعلى الاصبهانى ، وهو الصحيح »

ومن المعلومات العامة أن اصفهان لغة فى اصبهان ، وليست خطأ كما زعم الاستاذ .

وصواب شعر جعد الرقاشى كما جاء فى المخطوطة :

واعجب من أرض سـقاها حسامه   دما كيف لم تنبت طـلا وجماجمـا

وله أيضا :

رويت من دمائهـم جـرز الار   ض ولم ترو من عزالى السـحاب

١٦ – ص ٣٠ : « محمد بن ابى زرعة الدمشقى ، كان فى أيام ديك الجن ، له من قصيدة :

اسقمنى طـرفه وحمـلنى   من الهـوى ثقل ما تحوى مآزره »

وهذا البيت ملفق من شعرين ، فصدره لمحمد بن أبى زرعة وعجزه للمتنبى ، وتمامهما كما يلى :

أسـقمنى طـرفه وحمـلنى   هـواه ثقـلا كأننى كفله

المتنبى :

أعارنى سـقم عينيه وحملنى   من الهوى ثقل ما تحـوى مآزره

١٧ – ص ١٦١ : « صاحب الزنج أو غيره منحولا اليه :

ببيض الصفاح وسـمر الرماح   طلبت العـلا وعلـوت الرتب
وانى كالشـمس بى يهتـدى   اذا غطت الشمس سود السحب

والذى فى المخطوطة : « وانى كالنجم » وهى التى اخـذها المتنبى فى بيته « وانى لنجم » .

١٨ – ص ١٧١ : « جابر بن رألان السنبسى :

وخيـل عتـاق آنسات من الوجى   يخفضن بحار الموت واليوم عابس »

و « آنسات » هنا خطأ محض ، صوابه : « آمنـات » من الوجى » .

١٩ – ص ١٧٨ : الخبز ارزى :

الى كـم أذل واسـتعطف   من أن لا تجـور ولا تنصـف

وعلق الناشر عليه بقوله : « هكذا فى الاصل ويستقيم الوزن والمعنى اذا قلنا : وأنت تجور ولا تنصف »

والذى فى المخطوطة : « واستعطف لظبى يجور ولا ينصف »

٢٠ ـ ص ١٩٦ : الشريف عبد الرحمن الانصارى :

ما ان يعيب كـلامى فى فصاحتـه
الا معيب سـقيم الفهم مادوف
أنا الثريا وأعدائى الثرى وأنا
بالحكم والعقل والافضال معـروف

وعلق الناشر على البيت الاول بقوله : « هكذا بالاصل ولا معنى لها ، ولعل الصحيح : مشعوف ، والمشعوف لغة : المجنون »

وصواب الاسم : « السرى بن عبد الرحمن » وقد وردصحيحا صفحة ٣٢ وفى لوحة ٧١ ـ ب من المخطوطة .

وصواب البيت : « سقيم الفهم مأووف » أى اصابته آفـة أو عيب .

٢١ ـ ص ١٥٦ : « خالد بن يزيد الكاتب :

ليلى طـويل وحـزنى مثله وكـذا
ليل المحب طـويل حيثمـا كانا
لم أسل بعـدهم يوما وقد حملت
نفسى من الوجد والاحـزان ألوانا

قال المتنبى :

ليـالى بعـد الظاعنين شـكول
طوال وليل العاشقين طـويل
وما عشت من بعـد الاحبـة سلوة
ولكننى للنـائبات حمـول »

وعلق الناشر على شعر خالد بقوله : «لم تورد نسخةالجامعة العربية بيتى خالد ، وأوردت مكانهما بيتا للعونى هو :

وانى حمـول للرزايا وصـابر
على كل خطب غير داعيـة الهجر »

وهذا غير صحيح فقد جاء فيها بيتا خالد فى لوحة ٥٤ ـ أ وبعدهما هذا النص : « بشار بن برد :

ليلى طـويل كأن الفجـر منهزم
عن الظـلام وخلف الصبح أهـوال
فلا وصول الى من قـد كلفت بهم
ولا تخف عن المشـتاق أثقـال
ولم أعش سـلوة من بعد بعـدهم
لكننى لصروف الدهـر حمـال »

ثم جاء بعد ذلك ببيتى المتنبى .

اما بيت العونى فلم تورده نسخة الجامعة مكان بيتى خالد كما زعم الاستاذ ، وانما أوردته فى مكان آخر لمناسبة أخـرى يكشفها النص الآتى ، ويكشف معهـا أوهاما أخرى للنـاشر العظيم .

٢٢ ـ ص ٩٦ : « العونى من قصيدة له :

يا صاحبى بعـدتما فتركتمـا
قلبى رهين صـبابة وتصـابى
أبكى وفاءكمـا وعهدكمـا كمـا
يبـكى المحب معاهـد الاحباب

المتنبى فى أول بيت من السيفيات :

وفاؤكما كالربع أشـجاه طاسـمه
بأن تسعدا والدمع أشـفاه ساجمه

والله لو أوقد الانسان الف شمعة ليستضىء بنـورها الى استنباط غوامض هذا البيت مع قلة الفائدة فيه لصعب عليه ، وهو معنى بيت العونى محمود بن الحسين الوراق الـكوفى من قصيدة :

سـيد طـال ومـا فى
وعـده الصـادق طـول
وله فى الجـود والمجـ
ـد فـروع وأصـول
سئمتـه البيض والسمـ
ـر وملتـه الخيـول
فهو للاهـوال فى الحـر
ب اذا اشـتد حمـول

جابر بن أحمد الشعبانى ، كان فى أيام المعتصم ، يصـف فرسـا :

وأغر الا أن باقى جسـمه
أمسى بـربال الدجى متقمصـا
يمشى ويمـرح فى اللجـام كأنه
نشـوان أطرب فاشتهى أن يرقصا

قال المتنبى :

طربت مراكبنـا فخلنـا أنهـا
لولا حيـاء عاقهـا رقصت بنـا » .

علق الناشر على الابيات اللامية بقوله : « لم ترد هـذه الأبيات فى نسخة الجامعة » !!

وهذا كذب ، فانا لو رجعنا الى نسخة الجامعة لوحة ٦١ ـ أ لوجدنا الابيات فيها بكمالها ويليها مباشرة بقية النص وهـو : « العونى :

وانى حمـول للرزايا وصـابر
على كل خطب غير داعية الهجـر

وقال المتنبى وقصرت صناعته عن صناعة محمود :

ومل القنـا ممـا يدق صـدوره
ومل حـديد الهند مما يلاطمـه »

وهذا النص قد خلت منه المطبوعة ، وفى هذا النص شىء آخر أعظم من هذا السقط الذى جعل الكلام بغير فائدة كالمبتدأ بغير خبر ، فقد حسب الاستاذ أن قول المؤلف : « وهـو معنى بيت العونى محمود بن الحسين الوارق الكوفى من قصيدة » كلام متصل فى نص واحد فكتبه كذلك ، وهو خطأ فاضح تابع فيه الطبعة الاولى ص ٦٥ .

وعجيب جـدا ألا يفهم الاستاذ هذا الكلام ، الواضح ، وان يحسب أن العونى هو محمود الوراق ! ويجعل الشاعرين شاعرا واحدا . والدليل على ذلك قوله فى الفهرس ص ٢٧٣ : « بين العونى وجابر الشعبانى والمتنبى ٩٦ » . وليس فى صفحة ٩٦ الا النص السابق فاسقاطه من فهرس هذه الصفحة ذكر الوراق ، دليل وهاج على انه فهم أن العونى هو محمود الوراق ، ولو قد فهم أنه غير العونى لبدأ من أول السطر : « محمود بن الحسين الوراق » ، على انه نص جديد لا علاقة له بالنص السابق عليه .

وسواء أكان الكلام متصلا أم منفصلا ، وسواء أكان العونى فى فهم الاستاذ هو محمود الوراق أم غيره ، فقد كان واجبا عليـه أن يقول لنفسه : أين شعر المتنبى الذى سرقه من الشـعر السابق ؟ ولو قد فعل لاهتدى الى بقية النص الذى سقط من طبعته ولما تورط فى هذا الخطأ .

٢٣ ـ ص ٧٦ : « لابى عيينة المهلبى :

وقلت لاصحابى : هى الشمس ضوءها
قريب ولكن فى تنـاولها بعـد

الخبز أرزى :

هو البدر مبسوط على الارض نوره

وعلق الناشر على هذا الشطر بقوله : « أوردت نسخة الجامعة العربية بدل هذا المصراع قول العياش :

همـة كالشـمس لمـا طلعت
بثت الاشراق فى كل بلد » .

فاذا رجعنا الى المخطوطة لوحة ٦ وجدنا النص فيما كاملا كما يلى :

« للخبز أرزى :

هو البدر مبسوطا على الارض نوره
ولـكن له من كف لامسـه بعـد

وقال المتنبى :

كأنها الشمس يعيى كف قابضـها
شـعاعها وتراه العـين مقتربا

للبحترى :

كالبدر أفرط فى العلو وضـوءه
للعصبة السارين جـد قـريب

وقال المتنبى :

كالشمس فى كبد السماء وضوءها
يغشى البلاد مشارقا ومغاربا

للعباس :

همة كالشمس لما طلعت
بثت الاشراق فى كل بلد » .

٢٤ ــ ص ٧٦ ــ ايضا : « أبو تمام :

ومن خدم الاقوام يرجو نوالهم
فانى لم أخدمك الا لأخدما

قال المتنبى :

وما رغبتى فى عسجد أستفيده
ولكنها فى مفخر أستجده » .

وجاء فى صفحة ١٧٩ : « قال المتنبى :

ومن خدم الاقوام يرجو نوالهم
فانى لم أخدمك الا لأخدما » .

بيت واحد يرد مرة منسوبا لابى تمام وأخرى منسوبا للمتنبى، ثم لا يجشم الأستاذ نفسه عناء الرجوع الى ديوان أبى تمام أو ديوان المتنبى ليحقق نسبة البيت ، والبيت لابى تمام كما فى ديوانه ٢٦٣ .

٢٥ ــ ص ٥٥ : « أبو تمام :

ولطالما أمسى فؤادك منزلا
ومحلة لظباء ذاك المنزل

وله أيضا :

وقفت وأحشائى منازل للاسى
بها وهى قفر قد تعفت منازله » .

والصواب : « وقفت وأحشائى منازل للأسى به وهو قفر » لان الضمير يعود على الربع المذكور فى البيت قبله وهو مطلع القصيدة كما فى ديوانه ٢١/٣ :

أجل أيها الربع الذى خف آهله
لقد أدركت فيك النوى ما تحاوله

٢٦ ــ ص ٧٠ ــ « قال المتنبى :

وجرم جره سفهاء قوم
فحل بغير جانيه العقاب » .

وفى المخطوطة لوحة ٧ : « وحل بغير جانيه العذاب » ،وكذلك فى الديوان .

٢٧ ــ ص ٨٩ : « قال المتنبى :

ولما رأيت الدهر دون محله
تيقنت أن الدهر للناس ناقد » .

والذى فى المخطوطة لوحة ٢٢ : « ولما رأيت الناس » ، وهى كذلك فى الديوان .

٢٨ ــ ص ١٠٠ : « قال المتنبى :

اذا أتت الاساءة من وضيع
ولم ألم المسيىء فمن ألوم

قد أخذ الوزن والمعنى جميعا ، وأصحابه يسمون هذا التوارد » .

وفى المخطوطة لوحة ٦٦ والديوان ١٥٢/٣ : « من لئيم » ،وفيها: « هذا قد أخذ الوزن والمعنى جميعا قهرا ، وأصحابه يسمون هذا النوع من شعره : التوارد » .

٢٩ ــ ص ١٤٢ : « قال المتنبى :

وسرك بين الحشا ميت
اذا نشر السر لا ينشر » .

والذى فى المخطوطة والديوان ٩٢/٢ : « وسركم فى الحشا مضمر » .

٣٠ ــ ص ١٤٢ : « ابن المعتز :

فكنت كنصل السيف تتلو لواقحا
كأن حصا الصمان من وقعها رمل

العونى :

كم موام قطعتها باعتزام
وحسام ماض وعزم طوال
ومهار اذا وطئن صخورا
تركتها أخفافها كالرمال

قال المتنبى :

اذا وطئت بأيديها صخورا
بقين لوطء أرجلها رمالا

ولعل هذا توارد » .

والصواب كما فى المخطوطة لوحة ٥٣ ــ ب : « فكرت كنصل السيف » .

وسياق الابيات وحده كان كافيا فى ادراك الخطأ .

٣١ ــ ص ١٧٥ : « ابراهيم بن سيار البصرى النظام :

استرق الكريم بالجود واحذر
أن تذيق اللئيم طعم العطاء
واقتل الحر ان تجر بالعفو
ففى العفو راحة الاحياء

قال المتنبى :

اذا أنت أكرمت الكريم ملكته
وان أنت أكرمت اللئيم تمردا
وما قتل الاحرار كالعفو عنهم
ومن لك بالحر الذى يحفظ اليدا »

علق الناشر على بيت النظام الثانى بقوله : « هكذا بالأصل ولعلها « تجرأ » . ولو رجع الى المخطوطة لعلم أنها « تجرم » .

وعلق على بيت المتنبى الاول بقوله : «عكس المؤلف ترتيب هذين البيتين . وأوردت هنا نسخة الجامعة بدلا من بيتى النظام هذه الأبيات لمنصور بن سلمة بن الزبرقان النمرى :

انى مقر بالخطيئة عائذ
بجميل عفوك فاعف عنى منعما
واذا عفوت عن الكريم ملكته
واذا عفوت عن اللئيم تجرما
قلدتنى نعما بها استعبدتنى
ورأيت اتيان المكارم مغنما »

وهذا كذب من الناشر ، لان نسخة الجامعة لم تورد هنا شعر منصور النمرى بدلا من بيتى النظام . وانما أوردت كلا فى مكانه لغرضه الذى سبق له : ففى لوحة ٤٥ ب ، ٤٦ ــ ا جاءت ببيتى النظام لبيان أن المتنبى قد سرق بيتيه معا منهما . وجاءت فى لوحة ٢٠ ــ أ بأبيات منصور النمرى ــ كما نقلها الاستاذ ــ وبعقبها ما يلى : « وقال المتنبى

اذا أنت أكرمت الكريم ملكته
وان انت أكرمت اللئيم تمردا

لقد تعب فى نسخ هذا البيت »

وقد أكثر الناشر من قوله : لم تأت نسخة الجامعة هنا بكذا وانما أتت بكذا . واسرف فى تكثير الحواشى بقوله : لم يرد هذا بنسخة الجامعة . ولست أدرى كيف كان ذلك منه الا أن يكون لا يعرف ما يخرج من رأسه ، ولا يميز بين أصل الكتاب وترتيب الكتاب ، وهذا هو العجب العجاب . ان نسخة الجامعة العربية التى يقول الناشر ذلك عنها ليست هى كتاب « الابانة عن سرقات المتنبى » (ولكنها ترتيب سرقات المتنبى على حروف الهجاء ، رتبها قارىء مجهول ، وحذف منها مقدمة الجزء الرابع التى تقع فى صفحة ١٤٩ ــ ١٥٠ من المطبوعة . وبعد أن نقل مقدمة المؤلف صنع عنوانا نصه : « ما جاء من ذلك فى شعره على قافية الألف وهى الهمزة » كما جاء فى لوحة ٥ ــ ب ثم « قافية الباء » لوحة ٦ ــ أ ، ثم « قافية الثاء » لوحة ١٥ ــ ب ثم قافية الحاء بعد ان كتب : « الثاء والجيم » غفل ، كما كتب قبل قافية العين لوحة ٣٠ ــ أ « الصاد والضاد والطاء والظاء غفل لم يجىء فيها شىء » ، ومضى كذلك حتى « قافية الياء » لوحة ٨٤ ــ أ وليس لهذه العناوين بطبيعة الحال ذكر فى أصل الكتاب الذى تمثله نسخة الدار ، لان مؤلفه أورد أشعار المتنبى . كما عرضت له غير مرتبة على حروف الهجاء . وهذه الحقيقة البديهية لم يعرفها الناشر ، فقال ما قال ، ونقل ما نقل من النصوص فى حواشى الكتاب مما هو وارد فى أصله فى غير ذلك المكان .

ولست ادرى ما الذى اضل الناشر عن تلك الزيادة التى جاءت فى نسخة الجامعة مع عظمها وطولها ، بل تتابعهــا فى بعض الصفحات .

٣٢ ـ ومن امثلة تلك الزيادة ماجاء فى لوحة ١٣ ـ أ :

« العونى من قصيدة أولها :

ياسيد الناس وياخير العرب
أكرم من دب على الارض سوى
آبائه الغر البهاليل النجب
هم الذين سمحوا بكل ما
مقداره مستعظم غير السلب
فهم شموس الارض والناس دجى
وهم رءوس الخلق والخلق ذنب

وقال المتنبى :

يا أكرم الناس لامستثنيا أحدا
من الكرام سوى آبائك النجب
وأنتم نفر تسخو نفوسكم بما
يهبن ولا يسخون بالسلب
حللتم من ملوك الناس كلهم
محل سمر القنا من سائر القصب

ان صح التوارد فهذا على مذهب أصحابه جعل بدل الشموس القنا والقصب »

٣٣ ـ لوحة ١٤ ـ ب : « المعذل بن غيلان بن الحكم العبدى ابن عبد القيس يكنى ابا أحمد ، اديب شاعر ، من قصيدة له :

ظفرت بأمالى البعيدة بعدما
وفت لى رماح الخط اذ غدر الدهر
فأعديت أمثال الرياح سوابقا
يجبن الفلا يعنو لها السهل والوعر

وقال المتنبى :

لما رأين صروف الدهر تغدر بى
وفين لى ووفت صم الانابيب
وجدت أنفع مال كنت أذخره
ما فى السوابق من جرى وتقريب
تهوى بمنجرد ليست مذاهبه
للبس ثوب ومأكول ومشروب

***

الخبز ارزى :

ذكره فى كل قلب
ذكر ايام الشباب
وثناه مثل عيش
مستلذ مستطاب
وله عزم كحد السـ
ـيف ماض غير ناب
فهو طورا غيث جدب
وهو طورا ليث غاب

وقال المتنبى فى طاهر العلوى :

نصرت عليا يا ابنه ببواتر
من الفعل لا فل لها فى مضارب
أولئك أحلى من حياة معادة
وأكثر ذكرا من دهور الشبائب

محمد بن على السلامى الحورانى صاحب ابراهيم بن المدبر :

أغر كريم الاصل والفرع ماجد
جزيل العطايا أريحى ضرائبه
سعدت به لما خدمت ركابه
وأثربت لما مولتنى رغائبه
فما بلد الا نحته ركائبى
ولا موضع الا أتته مواهبه
فمرتعه للناس ضاف نباته
ومشربه صاف زلال مشاربه

وقال المتنبى فى طاهر العلوى :

بأى بلاد لم أجر ذوائبى
وأى مكان لم تطأه ركائبى
كأن رحيلى كان من كف طاهر
فأثبت كورى فى ظهور المواهب
فلم يبق خلق لم يردن فناءه
وهن له شرب ورود المشارب

من زعم أن هذه ليست من أبيات السلامى فقد غالط نفسه وكابر حسه .

أحمد بن يحيى بن العراق :

أفنى المواهب والكتائب كلها
فكأنما أعداؤه أمواله

وقال المتنبى :

الا أيها المال الذى قد أباده
تعز فهذا فعله بالكتائب » .

٣٤ ـ لوحة ٣٢ ب : « أبو حفص عمر بن ابراهيم شاعر مطبوع :

الليل أظلم والكواكب بعده
غابت فنوم العين أمسى نافرا
الدهر أخسر صفقة من أن يرى
فى صرفه للحر ربعا عامرا
غاب الامير ولم يغب احسانه
ومضى فلم يترك فؤادا صابرا

وقال المتنبى فى فاتك عكس البيت :

النوم بعد أبى شجاع نافر
والليل معى والكواكب ظلع
والمجد أخسر والمكارم صفقة
من أن يعيش لها الكمى الاروع

محمد بن عبد الله بن مسلم الانصارى ـ شاعر عفيف صالح ـ :

اذا أتى الموت فما لا مرىء
فى دفعه حيلة محتال
لا قوة تجدى ولا قدرة
تغنى ولا جاه ولا مال
فارض بحكم الله وانقد له
ولا تشن دينا بادغال

بشار بن برد :

يا حيرتى ثم يالهفى على ملك
معظم القدر وارى شخصه رجم
قد كان يدفع صرف الدهر عزمته
حتى أتته المنايا وهو مبتسم
فلا السيوف ولا الارماح دافعة
ريب المنون ولا الاملاك والخدم

وقال المتنبى :

مازلت تدفع كل أمر فادح
حتى أتى الامر الذى لا يدفع
فظللت تنظر لارماحك شرع
فيما عراك ولا سيوفك تقطع

ثم قال فى موضع آخر مكذبا بانفسه ، ودالا على سوء دينه والحاده :

أتته المنايا فى طريق خفية
على كل سمع حوله وعيان
ولو سلكت طرق السلاح لردها
بطول يمين واتساع جنان

غالب بن عبد القدوس ـ وهو أبو الهندى الرياحى ـ فى قصيدة يمدح بها نصر بن سيار :

شيعتهم بعزائى يوم بينهم
والخد من عبراتى صار مختضبا

فلو جرى بعض دمعى فى الفرات لما
حـــلا من الملح مجـراه ولا عـذبا

وقال المتنبى :

رحل العـــزاء برحلتى فـــكأنما
أتبعته الانفـــاس بالتشـــييع
أو ما وجدتم فى الصراة ملوحـــة
مما أرقرق فى الفرات دمـوعى » .

٢٥ ـ لوحة ٣٨ ـ أ : « أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن مسلم الانصارى ، شاعر مطبوع ، يقول فى يزيد بن حاتم بن قبيصة :

أراق دمى ربع لعـــزة باللـــوى
ومهدى به والنفس فيـــه حيـاتها
فكم أسبلت عينى عليهـــا دموعهـا
وكم انجزت للنفس فيـــه عـداتها
أيا نفس صبرا اذاأصبت بنكبـــة
فان الرزايا تنجـــلى غمراتهـــا

وقال المتنبى :

أيدرى الدمع اى دم أراقا . وقد تقدم .

فأما قوله فى هذه القصيدة :

لنا ولاهـــله أبدا قـــلوب
تلاقى فى جفـــون ما تلاقى ـ

فمن قول الكميت أبى المستهل :

وما انس لا انسى المطى وســـيرها
واعوالنا مما تجن الاضـــــالع
غداة افترقنــــا والقـلوب مقيمة
وبنا فبان الصبر والقلب جـــازع
تلاقت قلوب والجســـوم تفرقت
وخفت نفوس واستهلت مدامـــع

الجعد بن أبى ضمام الرقاشى ، أحد الشراة ، شاعر فحل ·

ســلى عن خصالى الغر فى حومة الوغا
ظهور عتاق الخيل والبيض والسمرا
ولى همة فوق الســماك محلهـــا
فلو ضمها قلب لما وسع الصـــدرا

أخذ المتنبى البيت الأول فقال :

سلى عن سيرتى فـــرسى ورمحى
وســـيفى والهملعـــة الدقاقا

لقد تبادى فى « الهملعة الدقاق » حتى كأنه ما رأى الكوفة قط بعينه .

ولمح البيت الاخر فقال :

فتى لا يضم القلب همات قلبـــه

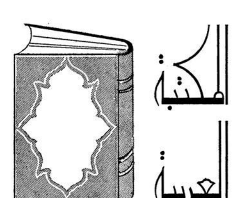
وقد ذكر فى قافيته الراء » .

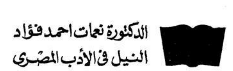
وحسبى هذه المثل من الزيادات المتناثرة ، اما الزيادات المتتالية فلا سبيل الى ذكرها .

من ذلك كله ، يتضح ان الاستاذ البساطى قد افسد كتاب الابانة على نحو عبقرى لا يستطيعه أى مفسد من الناشرين الامين ، ويتبين انه اساء الى نفسه والى الادب العربى اساءة بالغـــة مؤلمة يبوء باثمها وعارها الى الأبد ، وسيبوء معه كذلك هؤلاء الذين زينوا له نشره ، ودفعوه اليه دفعا لئيما ظاهره فيه النصيحة وباطنه من قبله الخب المقيت ، فكان مثلهم معه كمثل الشيطان اذ قال للانسان اكفر فلما كفر قال انى برىء منك انى أخاف الله فى افساد ذخائر العرب .

ونصيحتى للناشر العظيم ان يعمل بقول الشاعر الحكيم :

اذا لم تســـتطع شيئا فـــدعه
وجاوزه الى ما تســـــــتطيع .





لم يكن عجيبا من اليونان الاقدمين ان يخلقوا بخيالهم البديع أسطورة بجماليون ، ليصوروا بها هذه العلاقة اللطيفة العجيبة التى تنشا بين الفنان وموضوع فنه ، فلئن كانت الأسطورة تحكى عن مثال يشغف حبا بتمثاله الذى خلقه بيديه ، الا أن الأمر قد يجاوز فن النحت الى شتى ضروب الفن ، فلكم احب كاتب ما خطه بقلمه ، ولكم أحب معلم من انشا وربى ، ولكم احب زارع ما زرع وصانع ما صنع ، وفى كل هذه الحالات يجىء الخلق الفنى أولا ، ثم تنشا أواصر الحب بين الخالق وخلقه ثانيا .

اما اديبتنا الدكتورة نعمات فقد بدات بحب موضوعها ـ وهو النيل ـ ثم زادت على الحب الذى بدات به حبا اخذ ينمو معها كلما سارت فى بحثها مرحلة بعد مرحلة ، حتى انتهى بها الأمر الى عشق صوفى نفث فى كلماتها روحا من روحها ، فلا تدرى أبحثا علميا تقرأ أم قصيدة من الشـــعر الوجدانى .. فقد توافر الجانبان معا لهذا الكتاب الفريد .

لم يعد النيل العظيم فى عينى هذه الكاتبة نهرا يجرى على ارض ، حتى لو كانت ينابيعه فى الجنة ، وحتى لو كان ماؤه عسلا مصفى ، بل هو كائن حى يحس ويشعر ويفرح ويحزن ويرضى ويسخط : ولذلك تراها وهى تستعرض سيرته على عصـــور التاريخ ، وتذكر ما قيل عنه شعرا ونثرا ، لا يعجبها من كـل ما قيل العجب ، لأنه مهما تفنن الشاعر او الناثر ، فهـو لا يزال فى رأيها مقصرا لم يبلغ المدى بحيث يتناسب القول مع جـلال الموضوع .

وتبدأ قصة النيل ـ كما تبدأ قصة الأناسى ـ باسمه هذا ، فما أصلها وما معناها ، حتى اذا ما فرغت من ذلك راحت المؤلفة تروى لك منزلة هذا الكائن العظيم فى حياة بلدنا ، الذى لولاه لما كان ثمة بلد « واحد » اسمه مصر ، فهو الذى ضم أشتاتا ممزقة فى بدن ، نعم ، قد تجد أنهارا أخرى قامت على ضفافها حضارات كما قامت على ضفافه حضارة ، لكنك لن تجد فى العالم نهرا سواه قد مس بذراعه السحرية بلدا وناسا ، فاذا البلد وطن واحد ، واذا الناس أمة واحدة منذ حبا التاريخ فى مهده حتى يومنا هذا ، فكان طبيعيا أن تدور حوله الاساطير والعقائد ، وأن يقال فيه شعر ونثر ، وأن يكون أنشودة المنشد وترنيمة

العابد .. فكيف كان ذلك كله ؟ هذا هو موضوع كتاب « النيل فى الأدب المصرى » .

ولقد أخذت نسمات النيل تسرى فى الأدب العربى منذ أول يوم تحرك فيه لسان عربى على أرض مصر ، فهذا هو عمرو بن العاص يكتب الى أمير المؤمنين عمر بن الخطاب هذه الرسالة الخالدة التى حفظناها ونحن فى أول عهدنا بالدراسة أطفالا ، ولست أفترى على الله كذبا اذا قلت اننى ما أزال أذكر كيف كانت هذه الرسالة حين حفظتها طفلا أول آصرة أدبية تربط بين قلبى وبين وطنى : « اعلم يا أمير المؤمنين أن مصر تربة غبراء ، وشجرة خضراء .. يكتنفها جبل أغبر ورمل أعفر ، يخط وسطها نيل مبارك الغدوات ميمون الروحات ، تجرى فيه الزيادة والنقصان ، كجرى الشمس والقمر ، له أوان .. ثمرة عيون الارض وينابيعها ، حتى اذا ما أصطخب عجاجه ، وتعظمت أمواجه ، فاض على جانبيه ، فلم يمكن التخلص من القرى بعضها الى بعض الا فى صغار المراكب ، وخفاف القوارب ، وزوارق كأنهن فى المخايل ورق الاصايل ، فاذا تكامل فى زورته، نكس على عقبيه كأول ما بدأ فى جريته .. »

تمضى الرسالة فتصف فلاح الارض يحرثها ويبذر فيها الحب ، فينمو الزرع ويترعرع ، « فبينما مصر ـ يا أمير المؤمنين ـ لؤلؤة بيضاء ، اذ هى عنبرة سوداء ، فاذا هى زمردة خضراء ، فاذا هى ديباجة رقشاء ، فتبارك الله الفعال لما يشاء . »

لكن أديبتنا العاشقة لموضوعها لا يرضيها هذا الوصف الذى يقف عند ظواهر الحس ولا ينبع من نبضة القلب ، وتعتذر عن العربى الفاتح بأنه كان مشغولا بالحرب والحكم عن التغنى بالجمال الحق ، فماذا يكون النيل فى عينيه الا مصدرا للخراج ؟ تقول وكأنما هى توجه العتب : « نحن لا نريد عبادة للنيل ، ولكننا نريد تأملا عميقا يفضى الى الاحساس بالجمال والانفعال به » وانه لما يزيد من غضبتها أن تتبع عمالقة الشعر العربى الذين جاءوا الى مصر ـ وعلى رأسهم المتنبى ـ فاذا هم جميعا فى رأيها قد انفتحت ابصارهم على النيل ، لكن عميت بصائرهم عما وراء الظاهر المحسوس فى هذا الكائن العتى الجبار الرحيم الودود ! لقد أتى المتنبى الى مصر طامعا فى ولاية ، فلم تهزه طبيعة مصر ولم يهزه نيلها عشر معشار ما هزته آنية عند سيف الدولة رسم عليها شجر وطير وحيوان ! وكذلك اقام أبو نواس فى مصر فترة ، فهل أوحى له النيل شعرا ؟ كلا ، فاذا كان قد ذكر النيل مرة فذكر الكاره الفازع من تماسيحه !

وجاء الفاطميون ومضوا ، وجاء الأيوبيون ومضوا ، وجاء غيرهم ومضوا ، ولم يكن للنيل عند هؤلاء وأولئك جميعا من المنزلة فى الادب بما كانت الاديبة تتمنى لهذا الحبيب ، نعم ما أكثر ما ورد ذكره على ألسنة الشعراء موصوفا بصفات مهما تنوعت ، فهى لم تضرب الى القلب والصميم ، فالنيل عند هؤلاء الشعراء « ماؤه جيش منحدر » « ماؤه مصندل ومعنبر » « خلجانه مدائن غرقى » « تياره ملك محنق نزق يكر » « ماء سواقيه جياد شهباء » وأين عطاء النيل فى رأى هؤلاء الشعراء من عطاء الحاكم ؟ ! فالنيل نهر وأما الحاكم فبحر ، والنيل اذا أعطى فانما هو بمثابة كف الحاكم فى العطاء ، والنيل حسام مصقول ، والنيل فيض من دموع ، وهكذا وهكذا ـ هكذا كانت عيونهم تنظر اليه من خارج ، ولم تكن قلوبهم تحس بنبضه من داخل ، والا فأين هو الشاعر العربى القديم الذى حنا على النيل بقلبه ، وعاش معه فى تاريخه الطويل يقاسمه الاحداث أو ارتحل معه فى طريقه الطويل من منبعه الى المصب يجتاز الصعاب ، يتعثر على الصخور مرة وينساب فوق بسيط الأرض مرة ؟ أين منهم الشاعر الذى هفا الى النيل بروحه ، ولم يكدح ذهنه ليرسم صورة فيها التكلف والافتعال ؟ لا أحد ..

وعد هاهنا الى الشاعر المصرى فى العهود الأولى ، تجد الحب الأصيل ، تجد الشاعر لا ينمق ولا يزخرف ، فلا صناعة فى بناء الصورة ، ولا بهرج فى المقارنة بين النيل وغيره من ظواهر الطبيعة أو أفراد البشر ، فما بالشاعر المصرى الصادق حاجة الى شىء من هذا وهو أمام هذا النعيم الفياض ، واقرأ هذا النشيد المصرى القديم ، لترى قوة البساطة الحية المخلصة كيف تكون : « حمدا لك يا نيل ، تنبع من الأرض وتوافى مصر ، تغزوها يا صاحب الطبيعة الخفية ، يا من تروى المراعى فتمد القطعان بالغذاء والنماء ، يا من تمنح الرى البقاع القفر النائية ، انه نداك ذلك الذى يهمى من السماء .. يا من ينبت الشعير ويخلق القمح ، فتتصل أفراح المعابد .. يا من اذا أبطأ السير اختنقت الانفاس ، وتضور الناس ، وماتوا بالملايين .. يا من اذا تخلف عم البلاد الفزع ، وغمر الأسى الكبار والصغار .. أما اذا أوفى ، ضجت البلاد بالفرح ، واستبشر فيها كل حى ، فتنفرج الأسارير وتفتر الثغور .. انه النيل الذى يأتى بالخيرات ، وهو الغنى بالطعام ، وخالق الطيبات وصاحب الخيرات ، ذو الجلال الذى يتضوع عطرا وينفح طيبا ، والذى يخلق الكلا للماشية ويقدم القرابين للالهة ويملأ المخازن ويولى الفقراء ، انه النيل الذى يهيىء الاشجار للنماء ، بفضله تبنى السفن .. انه النيل الذى يتدافع جياشا يروى الحقول وينعش الناس ، انه النور الذى يأتى من الظلام ، عنده يستوى الناس غنيهم وفقيرهم ، انه النيل قوام العدل .. يغمطه من يقرنه بالبحر الذى لا ينبت قمحا ، وبالصحراء التى لا تؤوى طيرا ، يظلمه من يقرنه بالذهب والفضة ، فما دام الناس لا يأكلون اللازورد الحر فالشعير أحسن .. الخ .. الخ .. »

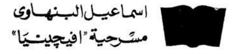
ارأيت اذن كيف يتغنى بالنيل من يشغف بحبه ، وشعراء العرب لم يشغفوا بنهرنا العظيم حبا ، فلم تجد أديبتنا عندهم ريا من ظمأ ولا شبعا من جوع ، فانتقلت الى الأغانى الشعبية ، تجوب البلاد مدائنها والقرى ، تتسقط تلك الأغانى من أفواه منشديها ، لتسجل منها ما يمس النيل من بعيد أو قريب ، وها هنا تجد شيئا من الطمأنينة على نيلها المحبوب ، لأنها تجد هاهنا التعبير الصادق فى سذاجته ، فها هنا غناء مخلص للساقية والشادوف والمحراث والنورج ، غناء للفول والعدس والقطن والقمح والشعير والفاكهة ، لا ، بل ان الشعب ليدخل النيل فى مراثيه كما أدخله فى أغانيه .

وتعود الأديبة الى « الشعراء » من جديد بعد جولتها فى الأغانى الشعبية ، تعود الى الشعراء المحدثين ، فاذا هم كسابقيهم ـ فى الأعم الأغلب ـ يصدرون عن صنعة أكثر مما يصدرون عن حب ، فاقرأ البارودى لترى النيل عنده مجرد ظاهرة طبيعية كسائر الظواهر من برق ومطر وليل ونجوم ، بل اقرأ حافظا ـ وهو شاعر النيل ـ تجد النيل عنده تابعا لسواه ، يذكره عرضا لا أصالة ، فلم يخصه بقصيدة واحدة ، ولم يستأثر من نفسه بتجربة شعورية كاملة ، ثم اقرأ شعر شوقى فى النيل تجد براعة الفنان أكثر مما تجد عشق العاشق وعبادة العابد .

ان كتاب « النيل فى الأدب المصرى » جولة تاريخية للمؤرخ ، ونقد أدبى للناقد ، ونبضة قلبية للعاشق ، انه عقل وروح .

الدكتور زكى نجيب محمود

***



هذه المسرحية الفائزة فى مسابقة الكتاب الأول للمجلس الأعلى للعلوم والفنون هى باكورة انتاج المؤلف فى فن المسرح . وقد اختار أن يمتحن موهبته الفنية فى موضوع من صميم دراساته التى تخصص فيها ، وهى الدراسات القديمة .

وموضوع التضحية با فيجينيا مشهور فى الأساطير اليونانية، على الرغم من انه لم يرد فى هوميروس . فلم يعترف شاعر الملاحم الاكبر بأسطورة تقديم افيجينيا قربانا او قتلها على المذبح بعد تقديمها ، بل ما ذكره فى الالياذة عنها يدل على جهل عصره بالأسطورة ، اذ يقول فى الكتاب العاشر من الالياذة أى بعد عشر سنين من وصول الحملة اليونانية الى طروادة ، وعلى لسان اجا ممنون (أبيات ١٤٤ ـ ١٤٧) : « لدى فى قصرى ثلاث فتيات : كريستوميس ولاوديس ، وايفيناسيه ، وسأدع له (لاخيليوس) الخيار بينهن ، ودون أن يقدم لى هدية ما ، سيقود الى قصر أبيه من تروق لعينيه من بينهن » .

ولكن شعراء اليونان وبخاصة شعراء المسرح أقروا اسطورة تقديم افيجينيا الى المذبح ، وان لم يتفقوا على تفاصيل ما حدث لها . فهى عندهم جميعا بنت اجا ممنون وكليتمنسترا .

وحين هم الأسطول اليونانى بالابحار من ميناء أوليس لمحاربة الطراوديين انتقاما من ابن ملكهم باريس ابن بريام الذى هرب مع هيلينة زوج مضيفه منيلاوس ، عوقت الرياح أبحار الاسطول . واستشار الكاهن كالخاس الالهة أرتميس ، فطلبت ثمنا لتهدئة أمواج البحر أن يضحى بابنة أجا ممنون قائد الحملة ، وهى افيجينيا ، فأرسل والدها فى طلبها معتلا بانها ستتزوج بالبطل اخيليس . ثم يختلف رواةالأسطورة بعد ذلك فى مصير افيجينيا: فمنهم من يرى انه قد ضحى بها على مذبح الالهة ارتميس فى اوليس . واقدمهم شاعر اليونان أيسخيلوس فى مسرحيته : أجا ممنون ، اذ تستقبل الجوقة بطل الحملة عند عودته بوصف منظر التضحية المثير على المسرح وبمشهد من الأب الحجرى القلب. ويتبعه فى وصف هذه التضحية سوفوكليس فى مسرحيته: الكترا ، ثم شاعران من اللاتينيين : لوكرتيوس فى مجموعة اشعاره الفلسفية التعليمية « فى طبيعة الأشياء » De rerum Natura ثم هوراس فى رسائله الهجائية . ومما يقوله هوراس : فى تلك الرسائل : « وهكذا دنس قواد الاغريق فى وحشية المذبح العذرى للالهة ديانا (هى عند الاغريق مقابلة لأرتميس) بدم افيجينيا ».

وبهذه الرواية فى مصير افيجينيا أخذ الأستاذ البنهاوى فى المسرحية التى نقدمها . على حين يرى آخرون أن الالهة ارتميس (أو ديانا) قد أخذتها الشفقة بالفتاة البريئة ففدتها بظبى ، ونقلتها على غير علم من الكهنة الى توريس حيث صارت كاهنة . وممن أخذ بهذه الرواية فى الأسطورة يوريبيدس فى مسرحيته : افيجينيا فى توريس ثم مسرحيته الأخيرة : افيجينيا فى أوليس ، وهى التى تمت بصلة ـ فى طريقة علاجها للموضوع وتقديمها للحدث ـ بالمسرحية التى نتحدث عنها . وممن تابعوا هذه الرواية من يرون انه قد وجد على المذبح بدلا من الظبية جثة فتاة اخرى شبهت بافيجينيا . وآخرون يرون أن فتاة اسمها افيجينيا قد ضحى بها على مذبح أرتميس ، ولكنها كانت ابنة هيلينة من زواج سرى لها مع تيزيه قبل اقترانها بمنيلاوس ، فلم تجرؤ على الاعتراف بها ومن هؤلاء أوفيدوس وستيزيكورس . وبهذه الرواية الأخيرة تأثر الشاعر الكلاسيكى الفرنسى راسين فى مسرحيته : افيجينيا ، ولعله خير من عالج الموضوع ، على الرغم من أن مسرحيته تلك ليست من عيون مسرحياته .

وانما بينا وجهة النظر القديمة المختلفة فى الأسطورة ، لنتبين فى ضوئها أصالة مؤلفنا . ولا تهم تفاصيل أحداث الأسطورة بقدر ما يهم تطويعها وتكييفها بحيث تعالج شئون الناس ، وبحيث يصبح القالب الأسطورى انسانيا غير غيبى . فمثلا نعرف أن يوريبيدس ذو نزعة جريئة فى هدم العادات والتقاليد المتصلة بالعقائد الفاسدة لعصره ، وانه مشهور بمهاجمة الشعائر الفاسدة والآلهة فى زمنه ، يؤكد ذات الانسان فى وصفه الشنيع لضحايا هذه الشعائر الفاسدة ويثير الشكوك حولها فى معارضته الطهر والبراءة بالآثار الوحشية لمبادىء غير انسانية ، وان أدى ذلك لهدم العقائد والآلهة ، مما كان مثار ضيق وسخرية من معاصره شاعر اللاهى ارستوفانس ، فى مسرحيته التى عنوانها : الضفادع . وفيها يوحى بأن فى سخرية يوريبيدس من الشعائر والعقائد على هذا النحو هدما للدعائم الخلقية التى يعتمد عليها المجتمع فى بنائه . وبهذا الطابع كان للاسطورة فى مغزاها الانسانى قيمة حاضرة لعصر يوريبيدس . ويبلغ هجاؤه لهذه العادات الوحشية قمته فى مصير افيجينيا ، ورحمة الالهة بها حين فدتها بظبى ، وهو فى ذلك يقصد الى هدم الخرافات التى ينشرها الكهنة استجابة منهم لنوازع قاسية ، ولأثرة وحشية ممثلة فى الشعائر الدامية . على ان فى طابع المسرحية الغيبى ، وطريقة معالجة يوريبيدس لها ، ما يدل على معنى آخر ، وهو قبول هذه الشرور بوصفها وقائع حاضرة تتعرض لها الانسانية ، لأنها نتائج طبيعية لفساد العالم وبؤس الانسان ، وزيغ المجتمع فى عقائده ،مع ما للمجتمع من سلطان على المشاعر الفردية . فالأب (أجا ممنون) يضطر أخيرا لكبت عواطفه ، وللاستسلام لحكم المجموع ، وللرضوخ لشعائر الكهنة الفاسدة ، بعد أن تقصر حيله ، وهو استسلام الأبى العصى الشديد المراس ، بعد مقاومة شديدة ، وتعرض لكل ما يثير النفس ويمزق القلب من مشاعر فى المواقف المختلفة التى يمر بها فى المسرحية .

اما « راسين » الفرنسى فقد ابى أن يسير على طريقة يوريبيدس فى معالجة الأسطورة ، على الرغم من تأثره بيوريبيدس فى مواقف درامية جزئية . فقد تأثر به فى تحولات كثيرة فى مجرى الحدث : فى رجوع أجا ممنون عن رأيه بعد أن بعث برسالة لاستدعاء ابنته مستدرجا اياها بأنها ستتزوج من اخيليس ، وذلك بأن أرسل رسولا آخر برسالة سرية يحذرها فيها من الحضور ، كما تأثر به فى وصول افيجينيا مع امها كليتمنسترا ، ولكن وصول مفاجىء يدهش له اجا ممنون نفسه ، ولا يفقد بذلك عنصر التشويق والتأثير فى مجرى الحدث ، ثم تأثر به فى اللقاء المروع بين البنت والأب ، والكشف عن الحيلة التى لجأ اليها فى منعها من الحضور الى المعسكر ، وفى الجهود التى تبذلها الأم والبنت أمام الأب ، وظهور عجزه عن نجاتها على الرغم من حرصه عليه . والى جانب هذا التأثر تظهر أصالة راسين واضحة كل الوضوح ، فقد نقل المأساة ، فجعل محورها الصراع الانسانى ، على طريقة الكلاسيكيين فى التصوير الواعى الباطنى للصراع النفسى . فتبدو وحدة مسرحية راسين فى الخطر الذى يهدد افيجينيا .وحتى الفصل الثالث منها نشهد جهود الأب المتوالية التى لايخمد أوارها فى سبيل نجاة ابنته ، ثم فى سبيل تضليل اخيليس الذى لم يكن يدرى شيئا عن خداع افيجينيا لكى تحضر للمعسكر ، لا لتذبح ، بل لتتزوج منه . وحين يخفق فى هذه الجهود يقف أمام تهديد اخيليس ورجاوات زوجته وابنته موقف البائس الممزق القلب ، المهدد فى نفس الوقت فى كبريائه وسلطانه . وهى حيرة نفسية بالغة القوة بين العاطفة والواجب تكسب المسرحية طابع بطولة نفسية ، وتقرب ما بين راسين وكورنى الشهير بمثل هذه المواقف ، ولكن عاطفة الأب تنتصر كذلك فى أنه سيجتهد فى نجاة ابنته على ألا يزوجها من أخيليس الذى أهانه ، ويساعد الحدث الثانوى الذى اخترعه راسين وهو حب « اريفيل » لأخيليس ، ومانتج عن هذا الحب من غيرة عمياء على حل الأسطورة حلا طبيعيا انسانيا محكما ، فقد أعاد الكاهن استشارته للالهة ، فعلم أن المقصود بالتضحية هى اريفيل ، وهى من دم هيلينة الزوجة الآبقة ، لأنها ابنتها من الزواج الذى كانت قد عقدته سرا مع تيزيه ، كما سبق أن اشرنا . ويعترف راسين انه لولا اهتداؤه لشخصية اريفيل لما اتخذ الأسطورة موضوعا لمسرحيته . « فأى احتمال أدنس به المسرح حين أعرض عليه الفتك المروع بفتاة فاضلة حبيبة مثل افيجينيا ... » وبهذا اكتسبت مسرحية راسين طابعا ملائما لعصرها ، كما اكتسبت الشخصيات كذلك طابعا معاصرا فى زمن راسين . فشخصية يوليسس (وهو أديسيوس) ـ وهى الشخصية التى استبدلها راسين بمنيلاوس فى مسرحية يوريبيدس ـ شخصية سياسى من رجال القصر الملكى لعهد لويس الرابع عشر ، قوى لا يتردد . وعلى الرغم من الطابع الملحمى لشخصية أخيليس عند راسين فان لديه احساسا فريدا بالشرف ومعناه يقربه من عصر راسين ، ثم انه مرتبط بالحدث

برباط آخر يعمق من انسانيته ، وهو الحب العميق لافيجينيا ، وفى هذا الحب تبرير انسانى لما اتصف به من قسوة ومن أريحية فى وقت معا . وكذلك الأب اجا ممنون ، تحمله الكبرياء ، ويلجئه القواد الى قبول التضحية بابنته ، كما يحكى هو فى بدءالمسرحية، ويتوقى راسين عرض منظره مع القواد على المسرح ، لأن عرض مثل هذه المواقف يضعفها نفسيا وفنيا كما هو واضح ، فى حين لا نراه الا ابا ممزق القلب ، تتغلب عواطفه الانسانية دائما على طموحه وأطماعه وتشبثه بمكانته ، فهو ضعيف ، ولكن ضعفه انسانى رحيم غنى بمشاعر كريمة . وتنسى كليتمنسترا الأم كبرياءها ، فى حين تحافظ على مشاعر الوالد ، وتأبى أن تهينه، ولكنها تنطلق الى حد الجموح فى الدفاع عن ابنتها كوحش يحمى صغيرا له مهددا بالفناء . وحيال غيرة اريفيل وحقدها الدفين المتطرف ، يظهر طهر افيجينيا ، مع تشبثها بالحياة ، وحرصها على السعادة المنتظرة بالزواج من البطل ، وتعلقها بهذا الحب الانسانى الطاهر الذى لا يطمس مع ذلك حبها لوالدها وحرصها على مكانته ، وعمق شعورها بالواجب . فهى اغريقية اسما ولكنها فرنسية كلاسيكية فكرا ومشاعر . فمحور مسرحية راسين هو صراع العواطف الانسانية الكريمة المتضاربة ما بين حب أبوى وحب وطنى ، وحب وجدانى مشبوب بين فتاة طاهرة وفتى بطل محارب ، تقترن شجاعته القصوى بعواطفه البالغة المدى فى الرقة والرهف والاباء . وفى تسامح افيجينيا مع منافستها اريفيل ، وخضوعها للذبح بأمر السماء ، وبدافع حبها لاهلها وقومها ، وفى خضوعها لأمر والدها ، واغضائها عن الشتائم والاهانات من خصمها ، فى كل ذلك طابع دينى يقربها من عقلية المسيحيين وقصة الفداء فى كتب العهد القديم . وفى هذا كله نحس أنها انسانة أكثر مما نحس بأنها ارستقراطية وابنة ملك الملوك البطل أجا ممنون . ولقد بلغ من صبغ راسين لمسرحيته بصبغة العصر ان بعض النقاد الفرنسيين يرى أن افيجينيا راسين ذات هدف سياسى ، لأن الغرض منها بيان ضلال الجماعة، وهجاء النظام الانتخابى فى عهد لويس الرابع عشر .

وفى ضوء هذه المعارف الضرورية فى نظرنا نستعرض الآن مسرحية الأستاذ البنهاوى ، لنرى مدى أصالته فى معالجة الأسطورة التى تبعد فى جوهر أحداثها وروحها عن عقلية عصرنا أكثر أضعافا مضاعفة مما كانت تبعد عن عقلية الكلاسيكيين من معاصرى راسين .

ومسرحية الأستاذ البنهاوى فى ثلاثة فصول ، فى الفصل الأول منظر واحد ، وفى الفصل الثانى منظر ذو ثلاثة مشاهد ، وفى الأخير منظران . وتبدو أصالة المؤلف فى أنه لم يتبع عن قرب لا راسين ولا يوريبيدس ، بل كان أقرب الى الأسطورة الأصلية على حسب روايتها الأولى التى أوردناها فى صدر المقال . وكذلك فى اختيار شخصياته ، فهو يجعل افيجينيا تصحبها أختها الكترا الى أوليس بدلا من أن تصحبها أمها كليتمنسترا عند يوريبيدس وعند راسين ، وان كان هذا الاستبدال غير معلل فنيا فى مسرحية الأستاذ البنهاوى ، ولا وجه له فيما نرى الا اثارة المشاعر برجاوات الفتاة الجميلة المشبوبة العاطفة تجاه القواد والجلادين قبل التضحية ، فى المنظر الأخير ، وهو منظر سنعود بعد الى الحديث فى قيمته الفنية . ويجمع الاستاذ البنهاوى بين أوديسيوس (أويو ليسس) وبين منيلاوس ، فى حين اقتصر راسين على القائد الأول بعد أن أفنى شخصيته فى بعدها الاجتماعى والنفسى ، واقتصر يوريبيدس على الثانى مع ايراده اسم القائد الأول فى المسرحية وقد حذف الأستاذ البنهاوى رباط الحب الذى عقده راسين بين أخيليس البطل وافيجينيا ، وقد قلنا من قبل ان راسين أفاد منه فى الافتنان فى تصوير صنوف الحب بين افيجينيا الفتاة الطاهرة المشبوبة العاطفة ، السمحة الخلق وبين حبيبها النبيل المتعالى الوفى الأريحى ، واقتصر الأستاذ بنهاوى على بعث دواعى الحب الأسرى فى الاب وابنتيه وصدام هذا الحب بواجب العقيدة كما تقضى الشعائر الزائفة المتحكمة فى الجماعة . ونرى ان المسرحية خسرت من هذه الناحية بفقرها فى بعد انسانى يتمشى تصويره مع طبيعة الحدث ، ويمكن به اسباغ روح العصر وعواطفه على الشخصيات بحيث يقرب جوهر الأسطورة لعقولنا . وللاستاذ البنهاوى الحرية طبعا ان يقتصر على ما يشاء من جوانب، ولكن على أن يفنيها فى أبعادها الانسانية، وهذا ما سنرى مدى توفيقه فيه ، فى استعراض حدث المسرحية وشخصياتها .

واشرنا من قبل الى أن راسين بعد عن يوريبيدس فى انهاء الحدث بحل انسانى عن طريق احلال اريفيل المحبة الحقود محل افيجينيا فى التضحية ، فى حين أنهى يوريبيدس مسرحيته بتدخل الالهة أرتميس وفدائها لافيجينيا بظبى ، ونقلها الى معبد توريس، مما ينص راسين انه لا يتمشى مع العقلية الكلاسيكية ، ولا يتفق وقاعدة أرسطو من أن الحدث يجب ان يحل بنتيجة ماخوذة من مجراه فى المسرحية . ويظهر أن نفس السبب الأخير هو الذى حمل الاستاذ البنهاوى أن يحل الحدث بتقديم افيجينيا قربانا وذبحها . ولهذا الحل ميزة على راسين فى أنه بسط الحدث فلم يضاعفه بحدث ثانوى كما فعل راسين حين جعل اريفيل تشرك ـ على طريقتها ـ افيجينيا فى حب أخيليس حبا غير متبادل ، وهو فى الوقت نفسه لا يلجأ الى ما هو خارج عن طبيعة الحدث من خوارق تتفق مع عقلية القدماء كما فعل يوريبيدس ، ولكن مما يلحظ ان الاستاذ البنهاوى جارى الأسطورة فى هذا الحل فى بساطة لا تبين عن عمق ، حين أنهى ماساته بالقربان البشع ، دون توكيد لذوات الشخصيات وجهودها فى الصراع ضد الشر الذى يدهم فتاة طاهرة بريئة . ولشرح ذلك بعض الشيء ، علينا أن نستعرض الاحداث الجزئية للفصول المسرحية فى اجمال :

فالفصل الاول يجرى فوق ظهر سفينة فى الميناء ، وواضح أن المؤلف يقصد ميناء أوليس وان لم يسمه . يقف الجنود ينتظرون عودة الكاهن كالخاس من استشارة أرتميس وارضائها كى تهدىء الرياح المعوقة لابحار الأسطول . ويسود القلق القواد لطول غيبة كالخاس ، ويبدو هذا القلق على الأخص لدى منيلاوس ، فى حين يبدأ غامضا مستترا فى نفس القائد العام أجا ممنون الذى يتوقع أن تنتقم منه الالهة ،لقتله ظبيها المقدس فى صيده . وادارة الحوار تدل على تفتح موهبة ، وحسن استعداد ، وشيء من البراعة فى تنويع المشاعر للشخصيات . فاجا ممنون متكبر جبار مستهتر بالشعائر ويهاجم منيلاوس واياس صخب الجند واستهتارهم ، لأنهم كالقطيع يساقون الى حرب لا مغنم لهم فيها ولا اهتمام بها ، ويوافقهما أخيليس فى أن الجند لا يريدون الحرب ، ولكنه يجحد التهوين من شأنهم لأن عليهم العبء الفادح فى سبيل النصر . والحوار يكشف عن طابع عصر الأسطورة الملحمى ، حين كان الشعب ممحوا ، بمثابة آلات ووسائل لعظمة الأسياد . وبهذا الطابع تضؤل العقبة التى امام اجا ممنون فى سبيل انقاذ ابنته من التضحية ، لانا نتخيل أنه لن يخشى الجند ، بعكس ما كانت عليه الحال فى مسرحيتى يوريبيدس وراسين ، فهو لا يخشى سوى القواد من رفقته فحسب ، واذا علمنا من مجرى الحوار كذلك انه مستهتر بالآلهة، ويتحداها ، توقعنا أن عاطفته الأبوية ستقوده الى بذل الجهود الكبرى فى سبيل نجاة ابنته . وكان ثم مجال لصراع نفسى لو اراد أن يفيد منه الأستاذ البنهاوى ، ولكنا نرى أجاممنون سرعان ما يرضخ لأمر القواد ، وينزل على رأى جماعتهم فى ضرورة التضحية دون مقاومة تذكر . وأعجب من ذلك أن يتفق القواد جميعا على ضرورة القيام بالتضحية ، فلا يبدى منهم معارضة ضعيفة سوى أخيليس ، وطبيعى أن يكون أسرعهم الى تطلب التعجيل بالتضحية منيلاوس، لأن الحرب معباة فى الحقيقة لتحقيق غرضه . وفى هذا التوحد وشبه الاجماع فى القرار العام ضعف اى ضعف للابعاد النفسية للشخصيات ، فيوريبيدس نفسه يجعل منيلاوس يتردد فى الأمر، حين يرى افيجينيا وتهزه مشاعرها وبؤس أمها ، فيعتزم الاحتيال لنجاتها بعد ان كان قد عاب مثل هذا الاحتيال على أخيه اجا ممنون وهذا تعميق نفسى يكسب

شخصية منيلاوس حيوية تنفرد بها وتفوق شخصيته فى المسرحية العربية . ويدعنا يوريبيدس كما يدعنا راسين نتخيل الضغط الفادح الذى تعرض له أجا ممنون من القواد ليحملوه على التضحية بابنته ، بأن يحكى أجا ممنون ذلك فى عبارات تفيض أنات وشكوى فى مفتتح المسرحية الاغريقية والمسرحية الفرنسية، مما يفسح مجالا رحيبا للخيال فى أعماق الأب الآسية ، فى حين يضعف هذا الخيال فى عرض مجمع القواد وسرعة خضوع الأب لهذا التحكم القاسى فى مسرحية الاستاذ البنهاوى . هذا فيما يتصل بالحدث من حوار الفصل الأول ، وعلينا أن نقرر بعد ذلك أن بقية الحوار فى هذا الفصل استطراد وفضول لا يمتان للحدث فى المسرحية بسبب فنى . فمثلا السخرية من الجند وصخبهم استطراد قد يبين عن معنى اجتماعى عام ، ولكن لا صلة له بشخصيات المسرحية فى الموقف المحدد ، وكذلك الحوار الطويل بين اياس واوديسيوس فى شأن مشاعر الثانى بالنسبة الى هيلينة حين تنافس الأمراء على خطبتها ، فسرعان ما كف أوديسيوس عن المنافسة ، وآثر زوجته بنيلوب الوفية ، وجمع شمل الاغريق حول منيلاوس أخى أجا ممنون ، فحسم بذلك النزاع ،وأخذ منهم البيعة بالدفاع عن هيلينه وزوجها ... فكل هذه الخواطر مقحمة على المسرحية ، شأنها شأن خواطر اياس فى غيرة أوديسيوس على هيلينه وبخاصة بعد أن هربت مع باريس ، لأنها أحبته ، فى حين كانت هذه الغيرة ضئيلة عقب زواجها لأنها لم تكن تحب منيلاوس ، ويلتحق بذلك ندم منيلاوس على استضافته باريس بن بريام ، فواضح أن كل هذا الحوار مقحم تماما على الحدث ، وبمثابة الخواطر العارضةالتى حذر منها ارسطو نفسه فى نقده . ثم ما دخل الحديث عن حرية الارادة فى وجه القضاء السابق ؟ هذه مسألة فلسفية لا يعمقها الحوار ، ولم تترك اى اثر فى مجرى الحدث بعد . وتظهر كبرياء اجا ممنون فى صلف ، بل تبلغ حد الفرور حين يسخر من الآلهة، ويظهر انه سيستهتر بقرار القواد اذا حكموا عليه بما يخالف رأيه ، ويتعارض ذلك مع سرعة انصياعه لقرار الجماعة عقب ذلك ، فى استسلام لا يكاد ينم عن احساس أبوى . وموجز القول أن الفصل الأول يحسم أمر النزاع فى التضحية بافيجينيا فى يسر يكشف عن ضحالة الشخصيات ، وتتضح هذه الضحالة فى صورة منفرة حين يعرض القواد أمر استغلال اسم أخيليس طعمة لاستدراج افيجينيا الى المذبح أمام أخيليس نفسه ، فيمتعض قليلا ثم يدعهم يفعلون . وبذلك يخسر الأستاذ البنهاوى موقفا كان يمكنه أن يعمق به البعد النفسى لأخيليس حين دبرت هذه المكيدة لافيجينيا باسمه دون علم منه ، ثم ثورته عقب ذلك حين علم ، على الرغم من عدم حبه لافيجينيا كما هى الحال عند يوريبيدس ، ولن نذكر راسين الذى عمق بعد البطل نفسه بما هو أقوى كثيرا من ذلك كما سبق أن اشرنا . على أن بعض عبارات الحوار بين أجا ممنون وأوديسيوس فى المسرحية العربية فيها تماسك وربط بالحدث ، بالخواطر الاجتماعية الدائرة حول الحرب ومسئوليتها وشرورها . وبها يفرض الحل على أجا ممنون باستدعاء ابنته وخداعها ، ولكنه فرض خارجى محض . والحديث الفردى الأخير فى الفصل على لسان أجا ممنون بمثابة الندم والاستسلام الذى لا يدل على صراع ، بل هو خواطر عادية ومبتذلة ، بل متكلفة أحيانا .

والمشهد الأول من الفصل الثانى موضوعه اخبار افيجينيا بالخبر السار الكاذب أنها استدعيت لتزف الى أخيليس على عجل وقبل ابحار الحملة . وعرضه بعد الانتهاء الى القرار الحاسم فى الفصل الاول يفقد المنظر كل عنصر للتشويق ، ويجعله بمثابة النظر للاحداث من الخلف . ولا ننكر أن بعض خواطر شخصيات الجوقة بارعة ، كالتساؤل عن سر تعجل زواج البطل قبل ذهابه لحرب ضروس . وحبذا لو سيقت مثل هذه الخواطر على لسان افيجينيا نفسها لنرى جانبا من جوانب نفسيتها هى يتفق مع مجرى الحدث وطبيعته . وفى هذا المشهد تتضح معالم مميزة لشخصية الكترا الأخت الوفية المرحة المتفائلة المعتدة بنفسها ، فى حين تضؤل المعالم النفسية للبطلة افيجينيا ، فتبدو مسيرة طائعة لا ارادة لها . وقد يكون فى خواطرها فى العبادة والتقوى والنفور من الزواج ارهاص بحرصها أن تكون كاهنة لا زوجة ، وفى ذلك ما يتفق وحكاية الأساطير اليونانية عنها عقب تفديتها بظبى ، مما يربطها بشخصيتها الأسطورية القديمة ، ولكن هذه الخواطر نفسها تضعف موقفها فى المسرحية ، بل تمحوها بوصفها انسانة تتصارع فى باطنها المشاعر الحيوية ، وفيما يتعلق بخواطر الكترا فى الحب والزواج والآمال ، نرى ما رأيناه فى عبارات الحوار فى الفصل الأول ، أنه مقحم وثرثرة لا خيط فنى لها فى مجرى الحدث والموقف الدرامى فيه . وسبق أن أشرنا الى أنا لا ندرى سببا قويا لاستبدال الكترا بكليتمنسترا فى صحبة افيجينيا الى المذبح ، ولا نعرف لماذا تخلفت الأم عن رفقة ابنتها الى الزواج السعيد كما تتوقعه . وفى بقية حديث نساء الجوقة ما يكشف عن بعد اجتماعى للحدث ، وما يبين عن شىء من صراع طبقى ، وعن ظلم الامتيازات وتأليه الأبطال على الطريقة اليونانية ، ولكن هذا البعد الاجتماعى ليس مجسما فى شخصيات المسرحية ، بل فى صورة خواطر وأفكار معلقة ، ومسرودة على لسان نكرات مسرحية ، فهى تمر على هامش الأحداث ولا تعمقها . وفى رأينا أن المشهد الثالث فى هذا الفصل لا قيمة درامية له ، وهو فى موضعه يفقد كل عنصر للتشويق ، ولو حذف لما ضر المسرحية ، بل ان حذفه يزيدها تماسكا .

والفصل الثالث تقديم افيجينيا على المذبح قربانا للالهة ارتميس . والمنظر الاول فيه دهشة الاختين لبرود الاستقبال ، بعكس ما كانتا يتوقعان ، مما ينذر بالسوء. ولكن المشاهد لا يثار لديه عجب أو استغراب ، فالمنظر فى موضعه معلوم له قبل أن يراه .

وسرعان ما يخبر أجا ممنون ابنته بجلية الأمر فى المنظر الثانى، فتعلم أنها لم تدع للزواج ولكن للتضحية بها . وهنا يعروها فزع مبرر . ويسوق المؤلف هنا خواطر على لسان أجا ممنون أن هذا القربان تكفير عن خطيئة الاب بقتل ابنته . وهى خواطر تتفق مع عقائد الاغريق فى التضامن الأسرى فى المسئولية ، وأن المرء يؤاخذ عن خطيئة ارتكبها أصل من اصوله . ومثل هذه الخواطر توغل فى اغراب الحدث ، وابعاده عن عصرنا ، بل عن العصر الكلاسيكى نفسه الذى حرص على اقرار المسئولية الفردية ، وأن كل نفس بما كسبت رهينة . وبهذه المسئولية الفردية ، وبالصراع النفسى الواعى ، تميزت المسرحيات ، وعمق بعدها الانسانى منذ الكلاسيكيين حتى اليوم . وبديهى أن هذه المسئولية الفردية لا تعزل الفرد عن المجتمع، ولا تفصله عن التضامن الاجتماعى فى مسئوليته ، ولكنها تجحد تبرير الشرور باسم اللعنة التى كانت تخضع لها الاسرة كلها على حسب أساطير اليونان ، فى طابع ميتافيزيقى مرده القدر الذى تستبهم حكمته على عقول الناس . فكان مسلما لديهم أن الخطيئة لا يكفر عنها سوى الخطيئة ، وأن الدم بالدم ، والشرور تقود الى الشرور ، لافصل فى ذلك بين فاعل الشر والمتعرض له ، بل المهم هو سلسلة الجرائم المتصلة فى نفسها فى صورة صراع عام تتعرض له الشخصيات وراثة أو تحكما ، خضوعا لسلطان أعمى ، وعلى الرغم منهم . وكما قلنا لم تعد لهذه النظرة قيمة فى الصراع الانسانى الفنى للمسرحيات منذ الكلاسيكية .

وفى هذا المنظر تبرز شخصية الكترا الى المكانة الأولى فى المسرحية ولا يخفى ما فى حوارها من براعة وتدرج منطقى فى أكثر العبارات، وهى هنا تقوم بدور كليتمنسترا فى مسرحية راسين ، بل ان بعض عباراتها مقتبس ـ فيما نعتقد ـ ومطابق تماما لعبارات كليتمنسترا عند راسين . وعلى الرغم من ذلك فان محاولة

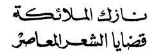
الكترا اثناء القواد عن قرارهم فى القيام بالحملة الحربية ، وسبابها لهيلينة العاهرة والزوجة الآبقة ، وحديثها عن شرف منيلاوس وموقفه الذى يجب أن يتخذه من زوجته الهاربة ، باهمالها واحتقارها ، كل ذلك مقحم وبعيد عن مجرى الحدث ، وفيه اضعاف للموقف المتصل اتصالا وثيقا بالبعد النفسى والمشاعر الانسانية ، فصلته واهية سطحية بهذه الأفكار المنطقية التى فات أوانها بالنسبة للموقف فى المسرحية . ومن الغريب أن أوديسيوس يحذر من مغبة اغضاب الجند اذا لم تبحر الحملة ، مع انه اتفق مع القواد الآخرين فى الفصل الأول أن الجند لا مصلحة لهم فى الحرب ، وهم غير حريصين عليها ، على أن هذا التحذير بعد ذلك فى غير موضعه ، فقد فات أوانه . واستثارة نخوة أخيليس من جانب الكترا كى ينقذ افيجينيا دافع خارجي، كان يجب أن ينبع من دخيلة شخصية أخيليس نفسه ، كما هى الحال عند يوريبيدس ، وكانت دوافعه أقوى عند راسين ، كما اتضح مما ذكرنا من قبل . ولا تترك هذه الاستثارة الا صدى ضئيلا فى نفس أخيليس فى مسرحية الأستاذ البنهاوى ، فيقتصر على قوله : « لو أن لى القدرة على كل هؤلاء !! » ، فى حين نرى والدها الممزق القلب يتحول فجأة ، ويعتزم الدفاع عن ابنته ، ولكن بعد أن تكون افيجينيا قد صممت على التضحية بنفسها ، استجابة لنزعة دينية وطاعة لأمر والدها ، ولكن دون ذكر للوطنية وفداء الوطن ، مما يفقرها من هذه الناحية ويجعلها دون افيجينيا يوريبيدس نفسه .

ولا يثنيها عن عزمها توسلات أختها الحارة ، بل تتقدم فى ثبات بعد الجزع الذى أبدته فى بادىء علمها بالأمر . ويضحى بها على المذبح أمام النظارة فى منظر مروع ، نبه أرسطو نفسه من قبل على أن عرضه على المسرح لا يثير الخوف المطلوب فى المسرحية ، بل يثير الرعب ، مما يعرض المسرحية لاستدرار رخيص للعواطف ونعلم أن الرومانتيكيين لا يرون بأسا من عرض مناظر القتل على المسرح اقتداء بشكسبير ، ولكن الفرق واضح بين اغتيال عطيل لديدمونا مثلا وبين تنفيذ حكم الاعدام فى افيجينيا ، وكذلك بين انتحار « روى بلاس » بالسم فى مسرحية « روى بلاس » لفكتور هوجو ، أو انتحار شاترتون وموت كيتى بل فى مسرحية الفريد دى فينى وبين المنظر الشنيع فى قطع رقبة افيجينيا على مذبح ارتميس فى مسرحيتنا .

وتنتهى المسرحية بتمنى أجا ممنون أن يبيد الآلهة ، ويندم أخيليس على التفريط فى واجب انقاذ افيجينيا ، فى كلام هو صدى رجعى للاحداث . ولكن هل يقصد المؤلف من ذلك الى اقرار سلطان الشر المتحكم فى الجماعات عن طريق شيوع الخرافات العقائدية ؟ أم هل يقصد أن يعارض معالم الطهر المهضومة المهددة دائما بعالم الشر الذى يتغلب على كل منطق وكل محاجة ؟ ولعله كذلك ينعى على الارادة الانسانية قصورها عن توكيد ذاتها تجاه ما تؤمن بانه الحق . فقد اختفى وعى هذه الارادة الرشيدة فى المسرحية ، واغتيلت اغتيالا باسم مبادىء غير انسانية . وفى هذه النواحى تقرب المسرحية من نظيرتها عند يوريبيدس ، مع فارق هام أن هذه المسائل فى مسرحية يوريبيدس كانت لها اهمية حية مرتبطة أوثق ارتباط بالأسطورة ونظام ذلك العصر .

ولا بأس عندنا أن تتعدد وجوه المعانى الحيوية للعمل الادبى ، ولكن على أساس من بناء فنى محكم ، وشخصيات حية تتصارع فى موقف حيوى ذى أبعاد نفسية واجتماعية تصور أفكارا عميقة ، ونرى فى المسرحية باكورة انتاج خصب مقبل تبشر هى به ونتوقعه من مثل الاستاذ الزميل الاستاذ اسماعيل البنهاوى فى ثقافته واطلاعه وحرصه على تنمية مقدرته الفنية التى اتضحت سماتها الاولى فى هذه المسرحية التى هى طليعة انتاجه .

الدكتور محمد غنيمى هلال



نازك الملائكة
قضايا الشعر المعاصر

ظهر هذا الكتاب فى صيف هذا العام عن دار الآداب ببيروت . وقد سبق أن نشرت مؤلفة الكتاب ، الشاعرة نازك الملائكة ، كثيرا من فصوله فى شكل مقالات بمجلة الآداب البيروتية . على أنها حاولت أن تعطى هذه المقالات ، بما أضافته اليها ، شكل كتاب، وجعلت عنوانه « قضايا الشعر المعاصر » .

واحب منذ البداية أن أتحدث عن منهج الكتاب قبل أن نناقش التفصيلات . فكتاب يحمل هذا العنوان لابد أن يستوعب كل القضايا التى أثيرت حول الشعر الجديد ، وكل القضايا الجديدة التى يمكن اثارتها حول هذا الشعر . والواقع أن الكاتبة لم تستوعب القضايا القديمة التى سبق أن نوقشت ، سواء فى الصحف والمجلات أو فى الكتب ، فضلا عن أن تستنبط قضايا جديدة أو تعمق البحث فى القضايا القديمة . وسوف أشير فى نهاية هذا النقد الى بعض هذه القضايا التى سبق أن نوقشت، والتى لم تظفر من الكاتبة بالاهتمام . ومن ثم كنت أفضل أن يكون عنوان هذا الكتاب « نظرات فى بعض قضايا الشعر المعاصر » .

ومن جهة اخرى يمكن أن نلاحظ أن بالكتابَ فصلين لم أستطع أن أتبين كيف يمكن أن ينتميا الى كتاب يحمل هذا العنوان . الفصل الاول هو الفصل الذى تحدثت فيه المؤلفة عن « البند » ذلك النوع الشعرى العراقى الشبيه بالموشحات . فقد ناقشت وزنه ، وقررت أنه يتراوح بين وزنين من الاوزان العروضية القديمة ، وجادلت فى ذلك من يظن أنه انما يستخدم فيه الشاعر وزنا واحدا . على أنها قررت أن هذا النوع الشعرى لا علاقة له مطلقا بالشعر الجديد أو بحركة التجديد فى الشعر العربى المعاصر . وهذا التقرير كان حريا أن يغنينا عن الفصل كله ، لاننا نتوقع مناقشة لقضايا الشعر المعاصر لا لقضية « البند ».

أما الفصل الثانى الذى لا يأتلف وطبيعة الكتاب ، والذى يعد ناتئا فى المنهج ، فهو الفصل الذى تحدثت فيه المؤلفة عن ظاهرة الموت المبكر لدى الشعراء المحدثين ، وعنوانه « الشعر والموت » . فقد تحدثت فيه المؤلفة عن ولع الهمشرى والشابى وكيتس وبروك بالحديث عن الموت فى ابتهاج أو عدم اكتراث على اختلاف بينهم ، ثم حاولت تعليل موتهم فى سن مبكرة . فهذا الفصل لا يمس أى قضية من قضايا الشعر الحديث . وظاهرة موت هؤلاء الشعراء فى سن مبكرة لا يمكن أن تشكل قضية شعرية ، فقد مات « طرفة » فى العصر الجاهلى فى نفس السن . وقد كان من الممكن أن يشكل هذا الموضوع قضية حقيقية من قضايا الشعر الجديد لو أن المؤلفة تناولته من زاوية اخرى . فلو انها ناقشت ظهور موضوع « الموت » فى الشعر المعاصر على أنه من الموضوعات التى اهتم بها الشعراء المحدثون بصفة عامة ولم تكتف بأولئك الاربعة من الشعراء الذين لايخصنا منهم سوى شاعرين ، ولو أنها حاولت أن تعلل هذا الاهتمام العام ، لاستطاعت بذلك أن تضيف شيئا جديدا فى مناقشة القضايا الموضوعية التى يثيرها الشعر الجديد . انها عندئذ كانت حرية أن تناقش ما يمكن أن نسميه « فلسفة الشعر الجديد» وفى اطار هذه الفلسفة يكون من الطبيعى ومن المعقول مناقشة قضية « الموت » فى هذا الشعر ، فهى قضية انسانية من الطراز الاول .

وحتى الآن نكون قد قررنا بشأن منهج هذا الكتاب أنه : أولا ، اهمل قضايا كان من الضرورى أن يتناولها ، وثانيا ، أنه تعرض لموضوعات لا تمت الى الموضوع الاساسى بصلة . وربما كان السبب فى هذا أن الكتاب لم يؤلف منذ البداية بخطة كتاب، وانما كتب مقالات متفرقة . وربما نتج عن هذا أيضا عيب ثالث هو

تكرار الحديث عن بعض القضايا الجزئية الخاصة بالشعر الحديث من ناحيتيه الشكلية والموضوعية . من ذلك حديث المؤلفة المتكرر عن أغاليط الشعراء المحدثين فى الوزن ، وحديثها فى مشكلة الالتزام .

وقبل أن ننتقل من الحديث عن منهج الكتاب نحب أن نشير الى ظاهرة عامة فى الكتاب تصادفنا فيه منذ الصفحة الاولى ، وهى حديث المؤلفة عن نفسها بوصفها الشاعرة الاولى التى ابتكرت الشعر الجديد ، وانها الناقدة الوحيدة كذلك التىدرست هذا الشعر دراسة علمية منظمة . فلعلها فى هذهالدعوى أوتلك كانت فى حاجة الى شىء من التواضع . لكننا علىكل حال ينبغى الا نشغل أنفسنا من هذا الموقف الا بما يتصل بالحقائق . فهناك كمية لا بأس بها من الدراسات النقدية المستفيضة التى تناولت الشعر الجديد وناقشت كثيرا من قضاياه الشكلية والموضوعية ولم تشأ المؤلفة أن ترجع الى شىء من هذا الذى كتب ، أو لعلها لم يتيسر لها الاطلاع على هذا الذى كتب . وهى فى كلا الحالين تعرض نفسها للنقد ، بخاصة عندما تتصور أنها أول وآخر من درس قضايا الشعر المعاصر . وقد حرصت وأنا أطالع كتابها على أن أتلمس أبعاد القضايا التى تتحدث عنها فى دراسات الآخرين ، وأن اتبين موقفها من هذه الدراسات ، لكنها حرصت دائما على ان تقف بمفردها ، فلم تشر الى شىء من هذه الدراسات فضلا عن أن تناقشها . ولو أنها تعرضت لها لوجدت أكثر من فرصة لتعميق افكارها وتوسيع نطاق بحثها .

***

وننتقل الآن الى التفصيلات . ولما كان الكتاب يناقش القضايا الشكلية والقضايا الموضوعية للشعر المعاصر فسوف أقسم ملاحظاتى كذلك وفق هذا التقسيم .

١ ـ تذكر المؤلفة فى ص ٣٠ أن الاوزان الحرة تصلح للشعر القصصى والدرامى أكثر من صلاحيتها لغيره . ثم تعود فى ص ٣٣ فتقول :

« وعندى أن الشعر الحر لا يصلح للملاحم قط ، لان مثل تلك القصائد الطويلة ينبغى أن ترتكز الى تنويع دائم لا فىطول الابيات العددى فحسب ، وانما فى التفصيلات نفسها والا سئمها القارىء » . وتعنى المؤلفة بالاوزان الحرة طريقة استخدامالاوزان القديمة فى الشعر الجديد . ولعلها بذلك قد ناقضت نفسها ، لان الملاحم تدخل فى باب الشعر القصصى واذا كان تنويع الوزن أمرا ضروريا فى الملحمة فهو كذلك لازم فى القصة الشعرية ، وهو الزم فى العمل المسرحى (الدرامى) . وهنا كان من الممكن ان تبحث المؤلفة « جماليات » هذا التنويع ، وما اذا كان له دور أكثر من مجرد التخلص من املال الوزن الواحد ، أى ما اذا كان لايقاع الوزن أثر فى ابراز الايقاعالنفسى للمشهد ، وكيف يتحقق هذا ، وما اذا كان كذلك له أثر فىابراز الحركة النفسية لشخوص المسرحية فى المواقف المختلفة.وهذه القضايا تعد من أهم القضايا التى يثيرها الشعر الحر ، وبخاصة وأن العالم الادبى قد أوشك أن يوقن أن زمن المسرحية الشعرية قد انتهى . وقد تكون هذه القضية من قضايا الشعر بعامة ، لكن الشعر الحر يدخل فيها من أوسع الابواب ، لانه الشعر الذى تحرر من الصورة العروضية الضيقة القديمة التى كانت تجافى الى حد بعيد طبيعة الاداء المسرحى ، وهو كذلك الشعر الذى صار يتمتع بامكانيات كثيرة فى التنويع والتلوين الايقاعى حتى حين يستخدم وزنا عروضيا واحدا . وقد ظهرت تجارب فى هذا الميدان فى شعرنا العربى المعاصر ، كترجمة الاستاذ « محمد فريد أبو حديد » لمسرحية « مكبث » ، وكذلك مسرحية « جميلة » للاستاذ عبد الرحمن الشرقاوى . ولو اتيح للمؤلفة فرصة دراسة هذه التجربة لاشرفت بذلك على ميدان خصب من الوقائع الحسية الملموسة .

٢ ـ وتقرر المؤلفة فى ص ٣٣ أن أوزان الشعرالجديد لاتصلح للموضوعات كلها بسبب القيود التى تفرضها عليه وحدة التفعيلة وانعدام الوقفات وقابلية التدفق والموسيقية . ولست ادرى كيف ومتى كانت هذه القيود حائلة دون امتداد الشعر الجديد الى كل الموضوعات التى يمكن ان يطرقها الشعر . فكل من يطالع دواوين الشعراء الجدد يلاحظ أنهم طرقوا كل موضوع انسانى امتدت اليه تجاربهم . اما سوى ذلك من الموضوعات التقليدية فقد انصرف الشعراء عنه ، لا لان أوزان الشعر لا تصلح له ، وانما هو انصراف تبحث أسبابه فى اطارين آخرين هما الاطار الاجتماعى والاطار الفنى . فقيم المجتمع الجديد قد تغيرت ، وكذلك تغير مفهوم الشعر وقد كان أول شىء تخلف أمام هذا التغير هو النزعة الخطابية القديمة ، التى كان لها فى المجتمع القديم وفى مفهوم الشعر القديم كذلك ما يبررها . ومن ثم يمكن أن يقال ان الشعر الجديد (لا أوزانه) لا يصلح للمواقف الخطابية ، ولكنه يتناول كل الموضوعات ، بما فى ذلك الموضوعات التى كانت تأخذ فى الماضى شكلا خطابيا . ولأضرب مثالا على هذا الشعر الوطنى . وبين يدى الآن ديوان للشاعر سليمان العيسى بعنوان « صلاة لأرض الثورة » وهو من الشعر الجديد ، ومعظم قصائده ترتبط بقضية الثورة وطنية هى قضية الجزائر. لكنه تحرر الى حد بعيد منالنزعة الخطابية، لان الوطنية فى عصرنا الحاضر قد صارت موقفا فكريا يلتزمه الانسان ولم تعد طبولا جوفاء تدق . وطبيعى أن ينعكس هذا الموقف فى الشعر ، حتى ان العدول عن الصورة الخطابية القديمة للاوزان ليعد ضرورة حضارية وليس مجرد مغامرة فنية .

وقد عادت المؤلفة فقررت فى ص ٤٧ أن بعض الموضوعات تنتفع بالاوزان القديمة اكثر مما تنتفع بالوزن الحر . ولست أدرى بعد أى موضوعات تعنى . ولعلها بذلك تقرر بطريقة غير مباشرة أن الوزن فى شكله المجرد يمكن أن يصلح لموضوع ولا يصلح لآخر . وهى قضية جمالية من الطراز الاول . وأذكر أن أحد اخواننا السودانيين قد نشر بحثا جامعيا فى كتاب لهظاهر فيه هذه الوجهة ، وانني نشرت قبل ذلك مقالافىمجلة «الثقافة» عام ١٩٥٠ أشرح فيه وجهة النظر المقابلة ، أعنى عدم ارتباط الوزن المجرد بموضوع أوموضوعات بذاتها وصلاحيته لكل موضوع ، بخاصة بعد أن انتهينا الى جعل التفعيلة الواحدة اساس الوزن . وقد عدت الى هذه القضية أكثر من مرة بعد ذلك بمزيد من التفصيل فى سلسلة من المقالات نشرت بمجلة « المجلة » بين عامى ١٩٥٩ و ١٩٦٠ عن الشعر الجديد.فالمشكلة اذن ليست جديدة ، وهى كذلك ليست بالبساطة التى يكتفى فيها الانسان باطلاق حكم سريع . وأما التحرز فى عبارة المؤلفة، حيث تجعل انتفاع بعض الموضوعات « أكثر » من انتفاع غيرها بالاوزان القديمة ، وكذلك يكون انتفاع بعض الموضوعات بالاوزان الحرة « أكثر » من انتفاع غيرها ـ هذا التحرز باستخدام لفظ « أكثر » ، مما قد يدل على أن كل الموضوعات تنتفعبالاوزان القديمة والجديدة على تفاوت فى درجة النفع ، لا يمكن أنيكون هروبا من مواجهة القضية مواجهة صريحة . ولست أدرى ماالذى يجعل بعض الناس يظنون أن الحسم فى هذه القضية قد ينتهى الى انكار قيمة شعرنا القديم ؟! فالواقع اننا قد صرنا من الوعى بالتاريخ بشكل يسمح لنا بالاستمتاع بالشعر الجاهلى نفسه فى اطار عصره بكل ما يمثل من قيم . وهذا الوعى نفسه مستمد من كوننا أولا عصريين ، أى أبناء هذا العصر بكل ما يتمثل فيه من قيم ، فلولا احساسنا بعصريتنا ما استطعنا أن نفهم تاريخنا الادبى القديم حق الفهم .

٣ ـ الجزء الاكبر من هذا الكتاب يتناول مشكلات الوزن الشعرى فى الشعر الحر . وكل من يقرا هذا الجزء منالكتاب يلاحظ أن المؤلفة أميل الى الارتباط بكل قواعد العروضالقديم والزام الشاعر بها ، وأن كل الحرية المباحة له تتحدد باستخدامه فى السطر عددا من التفعيلات على غير النسق القديم . فمثلا بحر كبحر الرجز كانت صورته العروضية التامة هى (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) مكررة ، أى أن البيت يتكون من ست تفعيلات ، مع الالتزام فى القصيدة التى تجرى على هذا الوزن بالقواعد التى تحكم الضرب والعروض . أما الشعر الجديد

فيستخدم من هذه التفعيلات فى السطر الواحد عددا غير ثابت، يزيد مرة الى ثمان تفعيلات ، وينقص أخرى الى تفعيلة .

ولست أظن أن هذه هى كل مظاهر التجديد التى خرج اليها الشعر الجديد فى الاوزان ، ولا أظنها كذلك هى كل مظاهر التجديد التى لا يمكن أن نسمح للشاعر بغيرها كما ذهبت المؤلفة ، فما تزال هناك مشكلات أخرى تكتنف هذا التجديد ، ومازالت هناك مظاهر له غير حرية تكرار التفعيلة .

ونحن لا نعيب محاولة المؤلفة وضع قيود صارمة لاوزان الشعر الجديد ، لكننا نؤمن أن مثل هذه القيود لابد أن تشتق أولا من طبيعة التجربة ذاتها . وعروض الخليل بن أحمد كامل فى ذاته لاجدال ، لكنه كامل بالنسبة لاطار القصيدة القديم فحسب ،ومن العبث تطبيق كل قواعد هذا العروض على الاطار الجديد الذى خرج اليه الشعر المعاصر . ولعل المؤلفة كانت طامحة لان تدرس القواعد العروضية لهذا الاطار الجديد ، وهى محاولة لها قيمتها من غير شك ، كنا نحمد لها نتائجها لو أنها نهجت منهج الخليل نفسه حين وضع قواعد العروض القديم . فالخليل قد استقرأ الشعر العربى القديم فاستخرج منه البحور وحدد أنواع الزحاف والعلل ، وما يدخل منها فى الحشو وما لا يرد الا فى الاعاريض وهكذا . وكل ما يربط الشعرالجديد بالشعر القديم هو التفعيلة وليس غير التفعيلة . فشكل البيت فى الشعر الجديد ، وكذلك شكل القصيدة ، يختلف عن الشكل القديم . فاذا كنا لم نأخذ من العروض القديم الا التفعيلة فان كل ما يمكن أن نرتبط به من قواعد العروض الخليلية هو تلك القواعد التى تحكم شكل التفعيلة ذاتها ، أعنى ما يدخل عليها من زحافات وعلل . أما بقية موسيقى السطر الشعرى الجديد، والصورة البنائية العامة للقصيدة الجديدة فلابد أن تكون لها فلسفتها الخاصة ، ولا بد أن تكون قواعدها ـ اذا كنا بسبيل تحديد قواعد لها ـ مشتقة من التجارب الشعرية نفسها . لكن المؤلفة شاءت أن تلزم الشاعر فى هذا الاطار الجديد بكل القواعد التى كانت تتحكم فى الاطار القديم . وهذا تناقض جمالى غريب . فنحن ينبغى أن ننظر الى الشاعر القديم والشاعر المعاصر على أنهما يقفان على أرض واحدة . فالشاعر القديم قد استكشف الوزن والاطار الموسيقى الذى أخرج فيه شعره . ومن حق الشاعر الجديد دائما أن يستكشف الاطار الموسيقى الذى يخرج فيه شعره . والحكم فى كل حالة هو مدى نجاح الشاعر فى استكشاف الاطار الموسيقى الذى يناسب تجربته . وعلينا فى كل حالة أن نستبصر بالحرفية فى نتاج هذا الشاعر او ذاك اذا كنا نريد الالمام بأصول هذه الحرفية . وهذا ماصنعه الخليل كما قلنا أما المؤلفة المعاصرة فقد شاءت أن تتبين أصول الحرفية القديمة فى اطار القصيدة الجديد ، فلما لم تجدها ماثلة دائما أمامها أنحت باللائمة على الشاعر ، وراحت تبصره بالقاعدة القديمة وتدعوه الى التزامها . وسوف نقف معها الآن فى كثير من الامثلة التى ساقتها لدعوتها .

(أ) فى ص ٦٢ تشير المؤلفة الى ضرورة التزام (فاعلن) فى نهاية كل سطر من الشعر الحر يجرى على وزن (السريع)،ووزنه (مستفعلن مستفعلن فاعلن) ، فتكون حرية الشاعر فى عدد تفعيلات (مستفعلن) التى يستخدمها فى السطر ، فيزيد منها او يختصرها كيف شاء ، على أن ينهى السطر فى كل حالة ب (فاعلن) . وعلى هذا رأت أن الشعراء يخطئون فى هذا كثيرا فيخرجون من (السريع) الى (الرجز) فتأتى (مستفعلن) او مشتقاتها بدلا من (فاعلن) . ثم ضربت لهذا مثالا . ونحب قبل التعرض للمثال أن نشير الى أن حرية عدد التفعيلات التى سمحت بها المؤلفة للشاعر تتعارض وهذا القيد ، لان هذه الحرية تعنى أن السطر الشعرى قد يقوم على تفعيلة واحدة ، وهو أمر يحدث كثيرا فى الشعر الجديد ، وعندئذ سيجد الشاعر نفسه مضطرا فى مثل هذا السطر حين يلتزم بالقاعدة ، أن يستخدم التفعيلة (فاعلن) لا مستفعلن ، لانه لو استخدم (مستفعلن) لتحتم عليه عندئذ أن يتبعها فى نفس السطر ب (فاعلن) . ولما كان المعنى فى هذا السطر لا يحتاج الى تفعيلتين (الا باستخدام الحشو من الكلام الذى تخلص منه الشاعر الجديد) فقد تحتم عليه اذن استخدام (فاعلن) وفقا لقاعدة المؤلفة وعلى هذا قد تكون أوزان مجموعة من السطور جارية على هذا النحو :

مستفعلن مستفعلن فاعلن
مستفعلن فاعلن
فاعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

وفى هذه الحالة سيشكل السطران الثانى والثالث معا هذه الصورة (مستفعلن فاعلن فاعلن) ، وهى صورة تجافى الوزنين معا (السريع) و (الرجز) ولو أننا لم نلتزم ب (فاعلن) فى نهاية كل سطر ، فجاءت (مستفعلن) بدلا من (فاعلن) فى السطر الثانى مثلا لكانت صورة السطرين الثانى والثالث معا هكذا (مستفعلن مستفعلن فاعلن) ، وهو صورة وزن (السريع) المعروفة على أننا ينبغى أن نلتفت بالاضافة الى ذلك الى أن (فاعلن) فى نهاية السطر لا تشكل القافية بكاملها وانما تتحدد القافية بالجزء الاخير . وليس يخفى أن (مستفعلن) و (فاعلن) تنتهيان كلتاهما بالوتد المجموع (علن) . وهذا يكفى لان يجعل الايقاع متشابها فى نهاية الاسطر ، سواء انتهى السطر ب (فاعلن) أو (مستفعلن) .

ثم نعود الى المثال الذى ساقته المؤلفة على خطأ الشعراء فى هذا الباب . والمثال هو أبيات يوسف سعدى :

يا طائرا أضناه طول السهر
قلبى هنا فى المطر
يرقب ما تأتى به الاسفار

وتقول : ان الشطر الثالث فى هذه القطعة خارج على البحر السريع الذى كان منه الشطران الاولان كما نلاحظ اذا نحن وزنا الاشطر :

مستفعلن مستفعلن فاعلن
مستفعلن فاعلن
مستفعلن مستفعلن مفعول

وانما هو من بحر الرجز ، لان (مفعولن) لا ترد فى ضرب السريع على الاطلاق ، وانما هى مما يرد فى الرجز .

ونحن نرى أن هذه الابيات لا عيب فيها على الاطلاق ، لانها جميعا من بحر الرجز وليس البيت الاخير وحده . فنحن نقرأ الابيات هكذا :

ياطائرا أضناه طول السهر
قلبى هنا فى المطر
يرقب ما تأتى به الاسفار

وعندئذ يكون وزنها هكذا :

مستفعلن مستفعلن مستعلن
مستفعلن مستعلن
مستفعلن مستفعلن مفعول

وهذا الوزن يستقيم فى الرجز . ولا أظن الشاعر قد أراد الى كتابة قصيدة من السريع ، لان الشعر الجديد بعامة لا يستخدم الاوزان متنوعة التفعيلات ، لان وحدته التفعيلة ، حتى ليصح لنا الآن أن نقول : هذه القصيدة من (مستفعلن) وتلك من (متفاعلن) بدلا من قولنا انها من الرجز أو من الكامل . ذلك أن تفعيلة مثل (فاعلاتن) مثلا تشترك فى بحرين قديمين هما الخفيف والرمل . وحين يؤسس الشاعر الآن عليها قصيدته نكون فى حاجة الى تسمية هذا الوزن تسمية جديدة ، فنحن نقول الآن أن هذه القصيدة من (فاعلاتن) ومن ثم يمكن أن تكون أسماء البحور التى يجرى عليها الشعر الجديد هى الاسماء التى يمكن أن نصطلح على اعطائها للتفعيلات المستخدمة فى هذا الشعر .

(ب) وترتبط بالقضية السابقة قضية أخرى أثارتها المؤلفة هى قضية خلط النهايات العروضية للوزن الواحد فى القصيدة الواحدة . فالصورة القديمة للقصيدة كانت تشترط التزام الشاعر بشكل واحد من الاشكال التى يمكن أن ينتهى بها الشطر فى كل القصيدة . والمؤلفة تريد أن تلزم الشاعر الجديد بنفس القاعدة ، مع أن شكل القصيدة الجديدة يختلف اختلافا جوهريا عن الشكل القديم . وهذه هى دائما المفارقة التى تجعل ما رصدته المؤلفة من اخطاء فى الشكل الجديد لا قيمة له ، والا ففيم يختلف الشكلان ؟ . ومن ثم عابت نهايات أبيات جورج غانم :

لكنهم متيقنون بأنهم صرعى حميا (متفاعلاتن)
وعزاؤهم أن الحياة تقول للابطال هيا (متفاعلاتن)
منا الصدى منى (فعلن)
من مقلتى وفمى (فعلن)
فأحسه نارا ووعدا وارتقابا للغد (متفاعلن)

وتعلن بقولها (ص ٧١) : « هذه خمسة أشطر متجاورة من القصيدة قد أوردت فى (ضربها) أربعا من تشكيلات البحر الكامل . والاذن العربية لا تقبل فى القصيدة الواحدة الا تشكيلة واحدة » . أجل ولكن فى اى شكل من اشكال القصيدة لا تقبل الاذن العربية الا تشكيلة واحدة ؟

ان الميزان الجديد الذى يمكن أن نقوم به موسيقى شعرنا الجديد لا يمكن أن يكون هو الميزان القديم بحذافيره ، لأننا ننظر الى كل قصيدة جديدة على انها قطعة موسيقية فى ذاتها وغير متكررة فى قصائد اخرى . ففى حين تتماثل موسيقى القصائد التقليدية التى كتبت من بحر الكامل مثلا نجد لكل قصيدة جديدة من القصائد التى اسست على تفعيلة الكامل (متفاعلن) صورة موسيقية خاصة ووقعا خاصا . فالاشتراك فى التفعيلة لم يعد الشىء المحدد لقيمة موسيقى القصيدة كما كان الشان فى القصائد القديمة الجارية على وزن واحد ، وانما تتحدد هذه القيمة من خلال التلوين فى الايقاع ، سواء فى حشو السطر أو فى نهايته ، وفى علاقة السطور بعضها ببعض ،وفيما يتسرب خلالها من حركة نفسه . والالزام بصورة واحدة ثابتة للتفعيلة فى نهاية كل سطر لا يضمن من الناحية الموسيقية الانوعا من الايقاع الرتيب . وسوف يرد علينا بعد قليل مثال نوضح من خلاله هذه الفكرة .

(حـ) يبدو أن رغبة الدفاع الصادقة عن الشعرالجديد الذى تعد المؤلفة من رواده الاوائل قد تحددت لديها فى افهام أعداء هذا الشعر أنه شعر موسيقى موزون ، وانه جار على عروض الخليل . وهى من أجل ذلك اضطرت لان تعد كل خروج على قواعد الخليل عيبا فى الشعر الجديد ينبغى التنبيه اليه حتى لا يجد أصحاب الرأى المقابل فرصة لاتهام الشعر الجديد بالنثرية . ومن أجل ذلك تمسكت المؤلفة بكل ما ورد فىعروض الخليل ، بل لعلها كانت فى بعض الاحيان « خليلية » أكثر من الخليل نفسه . وأسوق مثالا على هذا حديثها فى مسالة الوتد المجموع (علن) ، فهى تقول ص ٨٣ بضرورة مجىء هذا الوتد فى آخر الكلمة حتى يمكن الوقوف عنده ، فان جاء فى منتصف الكلمة فليكن منتهيا بأحد حروف العلة ، لان المدفىحرف العلة يحدث شيئا من التراخى الذى يحسم زمن التفعيلتين فى الكلام . اما اذا لم تنته الكلمة مع (فاعلن) ، أو لم تنته (علن) فى الكلمة بحرف علة فان ذلك فى راى المؤلفة معيب ينكرهالذوق وتنكره الاذن . وقد جاءت بمثال على هذا بيت فدوى طوقان :

هنا استردت ذاتى التى تحطمت بأيدى الآخرين

فالحروف التى تحتها خط فى هذا البيت هى الحرف التى تنتهى عندها التفعيلات ، وهى دائما تقع فى منتصفالكلمات من جهة ، وليس منها حرف علة يمكن الاستفادة من المد فيه من جهة اخرى .

وليس فى عروض الخليل شىء من هذا من جهة ، ولم اجد شاعرا قديما واحدا يلزم نفسه به من جهة اخرى . على اننا قد نلزم أنفسنا فى الشعر الجديد احيانا بما لم يلتزم به الشاعر القديم . ألم نعط أنفسنا الحق فى عدم التزام كل ما التزمه ؟ ألم نقل كذلك ان اختلاف اطارى القصيدتين القديمة والجديدة يفترض الوانا من الالتزام مختلفة ؟ فاذا دعتنا الشاعرة هنا ودعت نفسها معنا الى التزام قاعدة (علن) كما سبق شرحها يكون سؤالنا الطبيعى : ولماذا او بعبارة أخرى : ما الذى يتحقق فى الشعر مع التزام هذه القاعدة مما لايمكن تحقيقه بدونها ؟ وهى قد أجابت بأن الذوق ينكر غير هذا ، وكذلك تنكره الاذن ولست ادرى لماذا لم ينكره الذوق ولا الاذن طوال اكثر منخمسة عشر قرنا من الزمان حتى تجىء الشاعرة اليوم لكى تنكره . على اننى أشد منها نكرانا ـ من الناحية الذوقية ـ لانتهاء كلمات البيت مع نهاية التفعيلات ، فعدم التزام هذه القاعدة ادعى الى تخفيف حدة نبرة التفعيلة من جهة ، وابعاد صورة القالبالذهنى لوزن البيت كله من جهة اخرى .

(د) وقد تعرضت المؤلفة لظاهرة جديدة بحق فى الشعر الجديد هى استخدام الشاعر فى السطر الواحد عددا من التفعيلات لم يكن يستخدم فى الاوزان القديمة . فالاوزان القديمة التى تتكون من ثلاثة تفعيلات تكون فى السطر الثانى مالوفة وكثيرة ، أما ان يكون البيت بشطريه مكونا من خمس تفعيلات أو سبعة أو تسعة فلم يكن ليحدث ، لان التفعيلة الخامسة والسابعة والتاسعة تقف عندئذ بمفردها ،لان شطرى البيت لابد أن يكونا متساويين . (لم تذكر المؤلفة التفعيلات السبعة ، ولعلها أهملتها لان مشكلتها متضمنة فى الخمسة والتسعة) . وتفسر المؤلفة هذه الظاهرة بقولها فى ص ١٠٢ ان ثقل التفعيلات التسع يأتى من ناحيتين ، أولاهما أن العرب لم يكتبوا شطرا مدورا أطول من ثمان تفعيلات ، وثانيهما ان الرقم تسعة هو نفسه شنيع الوقع فى السمع ، كالرقم خمسة تماما . فليس الطول وحده هو الثقيل فيه ، وانما لانه ايضا ذو تسع تفعيلات . وهذا بيت من الابيات التى تمثلت بها المؤلفة مكون من تسع تفعيلات :

« أرانى مازلت أحيا كما كنت لا الموت جاء ولا ثار حولى الصياح »

والمؤلفة تسمى كل هذا شطرا ، وتقول : « وليس لنا مفر من أن نعده شطرا واحدا لأن العدد تسعة لا ينقسم على اثنين بحيث نستطيع أن نرصفه على شطرين فنخفف بذلك من ثقله »

ولست أدرى ما الذى يجعلنا مازلنا مرتبطين بفكرة البيت ذى الشطرين المتساويين ونحن نعترف للقصيدة الجديدة باطارها الخاص . ولست أذكر أن المؤلفة عابت فى كتابها أن يتكون السطر أحيانا من تفعيلة واحدة . فاذا اعترفنا بأن هذا ممكن الحدوث ـ وهو يحدث كثيرا ـ فى الشعر الجديد ، ايمكن عندئذ أن نطلق على سطر كهذا لفظة شطر ؟ اننا لا نعرف بيتا واحدا من الشعر التقليدى يتكون شطراه معا من تفعيليتين . ومعنى هذا ان تسمية السطر الشعرى الجديد شطرا تسمية خاطئة،وافضل من هذا أن نسمى السطر سطرا ، وان نستبعد من اذهاننا فكرة البيت ذى الشطرين المتساويين ، وأن نسمى كل مجموعة من السطور لها طبيعة ملتحمة « توقيعة Sone » وبذلك يكون السطر الشعرى جزءا من توقيعة موسيقية هى بذاتها تمثل جزءا من ايقاع القصيدة العام .

وعلى هذا يمكننا أن نقبل فى السطر الشعرى تفعيلة واحدة وثلاث تفعيلات وخمسا وسبعا وتسعا تماما كما نقبل التفعيلتين والاربع والست والثمانى . ولست بعد هذا احس اى ثقل أو نشاز فى البيت السابق ، كما اننى كذلك لم أحس بشىء من هذا وانا اقرا قصيدة المؤلفة الشاعرة « طريق العودة » حيث تقول :

وكنا نسميه دون ارتياب طريق الامل
فما لشذاه أفل
وفى لحظة عاد يدعى طريق الملل

فالبيت الاول مكون من ست تفعيلات ، والثانى من ثلاث ، والرابع من خمس . وانا على يقين من أن الشاعرة ذات الاذن المدربة والحس الشعرى المرهف كانت خليقة أن تدرك ثقلهذه التفعيلات الخمس لو أنها كانت بحق ثقيلة . لكنها بغير شك

ليست ثقيلة . وفى موسيقانا العربية ما يؤيد ذلك ، ففيها الأوزان الثنائية ، وفيها الأوزان الفردية ، ونسمى الأوزان العرجاء . وهى ليست عرجاء لانها نشاز وانما لكونها فردية العدد . وكثير من الالحان التى نستمع اليها فى هذه الموسيقى من هذه الالحان العرجاء فلم نحس قط بأنها ثقيلة .

(هـ) ومن الظواهر العروضية التى نبهت اليها المؤلفة استخدام (فاعل) فى وزن الخبب ، وهى لم ترد من قبل فى الشعر القديم ولم ينبه اليها العروضيون . لكن المؤلفة تحدثنا أنها قد استخدمت هذه التفعيلة بطريقة لا شعورية فى أول قصيدة لها من الشعر الحر ، وكانت من بحر الخبب . وقد نبهها البعض آنذاك الى أنها ارتكبت بذلك خطأ عروضيا . فلما تأملت الموقف كان جوابها : « ان اذنى ، على ما مر بها من تمرين ، تقبل هذا الخروج ولا ترى فيه شذوذا . فليس هو خطأ وقعت فيه وانما هو تطوير سرت اليه وأنا غافلة » ومعنى ذلك أن (فاعل) لا تمتنع فى بحر الخبب ، لان الاذن العربية تقبلها فيه . واذن فلماذا لم يقرها العروضيون ؟ وهل من حقى أنا أن أثبت تفعيلة فى بحر عربى ضبط منذ عصور طويلة؟!الواقع أنه ليس من حقى، كما انه ليس من حق أى شاعر أن يفعل ذلك . انما يقرر القواعد القبول العام .

ونحن نحمد للمؤلفة هذه اللهجة ، لكن المهم فى قصتها هذه أن الشاعر المحدث قد يخرج على قواعد الوزن القديمفيستكشف امكانيات موسيقية جديدة لا تقل فى وقعها عن الامكانياتالمرصودة من قبل . وبنفس هذا المنطق يستطيع كل شاعر أن يدافع عن نفسه ، ويكون كل ما أخذته المؤلفة على الشعراء الاخرين الذين يقفون معها فى نفس المستوى مما سمته أخطاء عروضية نتيجة طبيعية لنفس الحقيقة ، وهى أنهم ـ رغمدربةآذانهم ـ لميجدوا فيما خرجوا اليه نشازا ، وأنهم يضعون ما استكشفوه من امكانيات أمام الذوق العام ، تماما كما صنعت الشاعرةحينخرجت فى بحر الخبب الى (فاعل)

على أن المؤلفة راحت تدافع عن كشفها لكى تمكن لتفعيلتها الجديدة فى الذوق العام ، فذهبت الى أن (فعلن ـ ـ ـ ه = فاعل ـ ه ـ ـ) وان هذا التساوى يتضح اذا ما كتبنا التفعيلتين بلغة الموسيقى . وتقول فى ص ١١١ : ولعلنا حريون ، فوق ذلك بأن نلتفت الى أن (فع لن) ليست الا مقلوب (فاعل) والعكس صحيح أيضا . فلو قلنا (لن فع ، لن فع) لكانت مساوية لقولنا (فاعل ، فاعل) . ولا يخفى أن ذلك كان سببا فى تفرع الخبب من المتدارك الاصلى . وكل هذا يجعل ورود « فاعل » فى الخبب سائغا مقبولا حتى ليصح فى عقيدتى ، أن نكتب قصيدة خببية وزنها كما يلى :

فاعل فاعل مفتعلن

أقبل فجرك يا وطنى

ان الاذن العربية تقبل هذا . فكيف بها وهو يرد على وجه التنويع ، عبر وزن الخبب ؟

ثم تنهى المؤلفة هذا الدفاع بقولها : ورأيى أناقرار ذلكقاعدة فى بحر الخبب يضيف سعة وليونة الى هذا البحر .

وواضح بطبيعة الحال أن (فعلن) لا تساوى (فاعل) تماما انها قد تنتسب الى دائرتها ، وهى بذلك تشبه (مستفعلن) و (مفاعيلن) حيث أن الواحدة منهما هى مقلوب الاخرى ، وهما بالاضافة الى هذا متساويتان من حيث عدد الحركات والسكنات، لكننا رغم كل ذلك لا نستطيع أن نمزج بينها لا فى الرجز الذى تنتسب اليه (مستفعلن) ولا فى الهزج الذى تنتمى اليه (مفاعيلن) . وبنفس هذه الحجة العروضية يمتنع دخول (فاعل) فى الخبب وان تساوت مع تفعيلته الاساسية (فعلن) فى عدد الحركات والسكنات . على أن هذا التساوى لا يلوح الا مع تكرار (فاعل) ، فعندئذ سرعان ما نجدنا نقول (عل فا) (عل فا) وهلم ، فهذه الوحدة الجديدة (عل فا) هى التى تساوى (فعلن) . وواضح أن هذا لن يستقيم فى حشو الخبب الا بزيادة سبب خفيف (فا) يفصل فى هذه الحالة بين (فعلن) و (عل فا) التى تساويها والتى قد تتكرر . فاذاخرجنا منها مرة أخرى الى (فعلن) كان لابد من اسقاط (عل) من التفعيلة السابقة عليها . وأمثل لهذا بالتفعيلات على النحو التالى :

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

فعلن (فا) عل فا عل فا عل فا فعلن

ومعروف فى العروض القديم أن زيادة سبب خفيف على التفعيلة لا يمكن أن يرد فى الحشو ، وانه يرد بقلة فى أول صدر البيت وفى أول عجزه ، وهو يعد عندئذ علة من العلل الجارية مجرى الزحاف ، ويسميه العروضيون الخزم ، أماحذف (عل) من التفعيلة الرابعة فى السطر الثانى فلا أعرف له وجها .

فأما اذا جاءت (فاعل) فى أول البيت ، كما هو الحال فى المثال الذى قدمته المؤلفة ، فانه يتحتم فى هذه المرة حذف سبب خفيف من أوله . فقولنا :

أقبل فجرك يا وطنى

فاعل فاعل مفتعلن

وهو ما صح فى عقيدة الشاعرة ، يكون أكثر صحة لو أننا رددنا اليه السبب الخفيف المحذوف من أوله ، الذى ورطنا فى الوقت نفسه فى (مفتعلن) التى هى فى الحقيقة سبب خفيف (مفـ) أضيف الى التفعيلة الاساسية للخبب (تعلن) أى(فعلن) فلو اننا قرأنا البيت هكذا :

(قد) أقبل فجرك يا وطنى

فعلن فعلن فعلن فعلن

اذن لاستقام ميزان الخبب

ولم أشأ من هذه المناقشة العروضية لمشكلة دخول (فاعل) فى حشو الخبب الا أن أبين للمؤلفة أن العروض القديم لا يمكن أن يسعفها بما يبرر لها خروجها دون وعى الى هذه التفعيلة . على أننى لم أشأ كذلك أن أدعوها الى الغائها والعدول عنها ، وانما أردت أن أقدم اليها صورة من الجدل الذى تجادل به أخطاء الشعراء الاخرين وعيوب أوزانهم ، عساها تبيح للاخرين من الحقوق ما أباحته لنفسها .

(و) وفى ص ١٦٢ تشير الى قصيدتين احداهما مرسلة والاخرى ذات قافية ، ثم تقارن بينهما من الناحية الموسيقية . ومن القصيدة المرسلة أوردت قول الشاعر صلاح عبد الصبور :

كنا على ظهر الطريق عصابة من أشقياء
متعذبين كآلهة
بالكتب والافكار والدخان والزمن المقيت
طال الكلام ، مضى المساء لجاجة ، طال الكلام
وابتل وجه الليل بالانداء
ومشت الى النفس الملالة والنعاس الى العيون

ثم قالت : كانت هذه القصيدة مرسلة من دون قافية ، وقد افقدها ذلك جمال الوقع وعلو النبرة . فاين هى من قصيدةنزار قبانى من (الكامل) :

ولمحت طوق الياسمين
فى الارض مكتوم الانين
كالجثة البيضاء تدفعه جموع الراقصين
ويهم فارسك الجميل بأخذه فتمانعين
وتقهقهين
« لا شىء يستدعى انحناءك ، ذاك طوق الياسمين »

وعبارة المؤلفة « فأين هى من .. » الخ تعنى أنها تفضل قصيدة نزار ، لان وقعها أجمل ، ونبراتها أعلى . وأناأخالفها فى هذا كل المخالفة ، فليس وقعها أجمل من جهة ، ثم ان علو النبرة بمعنى الصخب شىء يجافى طبيعة الشعر الجديد . والواقع أن أبيات نزار ليست من الشعر الجديد . فاذا نحن حذفنا كلمة « وتقهقهين » كان لدينا أربعة أبيات من مجزوء الكامل مقفاة ، البيت الاول منها مصرع . ترى أيعنى هذا أن المؤلفة مازالت تجد فى اطار القصيدة القديم ، حيث البيت الكامل ذوالشطرين المتساويين والقافية ذات الروى الموحد ، وقعا أجمل ونبرة أعلى من اطار القصيدة الجديد الذى كان لها فضل ابتكاره ؟

ومهما يكن من شىء فاننى أحس ، خالصا مخلصا ، أن أبيات صلاح أوقع موسيقية من أبيات نزار ، رغم استغنائها عن حرف

الروى المشترك فى نهاية السطور . وابدا ببيان ما يصدمنى فى ابيات نزار . فالمقطع (ين) الذى ينهى به قوافيه ثقيل بطبيعته فاذا ما تكرر زاده التكرار ثقلا .. والتكرار ان لم يكن له مبرر نفسى عد املالا وسخفا . على ان هناك سببا آخر يرتبط بجماليات البيت القديم ذى الشطرين ، وهو ان القافية فيه هى نقطة الارتكاز الموسيقية ومن ثم تجدنا نتغافل عن اى بناء موسيقى داخلى فى البيت لاننا مطمئنون الى ان نقطة الارتكاز فى القافية سوف تعوض كل شىء . اما فى ابيات صلاح فالامر يختلف عن هذا . ان فى نهاية كل سطر نقطة ارتكاز من غير شك تتمثل فى القافية (لان هذه الابيات مقفاة وان لم تلتزم حرف روىفى كل السطور) ، غير انها ليست نقطة الارتكاز الوحيدة ، وليست كذلك من القوة والثقل (مثل ين المتكررة) بحيث تلهينا عن اى نقط ارتكاز اخرى . ففى داخل الابيات نقط ارتكاز لها نفس الاهمية والخطورة التى للقافية . وارجو من القارىء ان يسال نفسه ما اذا كان يحس بوقع لابيات صلاح فى نفسه اقوى من وقع ابيات نزار ، كما ادعوه الى الوقوف عند نقط الارتكاز التالية : (ظهر الطريق عصابة) (متعذبين كآلهة) (والزمن المقيت ـ طال الكلام) ، فلو تمعن فيها القارىء لادرك سر هذه الحركة الموسيقية المتموجة فى كل الابيات لا المتركزة فى نهاياتها .

ومن هذه الملاحظة ، وسابقاتها من الملاحظات العروضية،يمكننا ان نلخص قضية العروض كما تتمثل لدى المؤلفة فى انموسيقى الشعر لا تتمثل الا فى الاطار العروضى القديم بكل ما يحكمه من قواعد ، وان التجديد فى الاوزان لا يكون الا على اساس مما تسمح به الاوزان القديمة . على ان قضية العروض ـ فىرايى ـ ابعد غورا من كل هذا ، والمكان لا يسمح الان بتفصيلها .

وبعد فاحب اخيرا ان اقف وقفة قصيرة مع المؤلفة فى القضية الموضوعية التى اثارتها وهى قضية الالتزام فى الشعر الجديد وهى تحدد موقفها من هذه القضية على اساس من فهمها لطبيعة العمل الشعرى والعناصر المكونة له . ففى نظرها لا تزيد عناصر القصيدة الاساسية عن اربعة : الموضوع والهيكل والتفاصيل والوزن . وهى تفهم الموضوع فهما صحيحا على انه شىء خارج القصيدة ، ومن ثم يكون الموضوع عنصرا مضافا وليس ضمن عناصر القصيدة الاساسية . ولعله من اجل ذلك ان عادت المؤلفة فخلطت بينه وبين المضمون الذى يتحقق بالضرورة فى القصيدة ثم تقول فى ص ٢٠٠ ـ ٢٠١ : « ان نظرتنا هذه الى الموضوع تجعل الدعوة الاجتماعية ـ أو دعوة الالتزام ـ التى تضج بها الصحافة منذ سنين ـ دعوة غير منطقية بالنسبة للشعر . ذلك انها تطالب بتحديد مالاصلة له بالقصيدة ، وهو الموضوع،وبذلك تقحم على الشعر عنصرا غريبا عنه . والواقع أن قيام القصيدة على موضوع اجتماعى شىء لا غبار عليه اطلاقا ، بشرط الا نعد هذه الاجتماعية فضيلة فنية مميزة تعطى الموضوع شعرية خاصة غير عادية »

والواقع ان قضية الالتزام التى تصادف رواجها مع رواج الشعر الجديد لا تخص الشعر الجديد وحده وانما تمتد الى كل الوان الانتاج الفنى . غير ان المفهوم العصرى للشعر يجعل قضية الالتزام كذلك ضمن قضاياه ، وذلك لان قيمة الشعر قد صارت تتحدد بما يقدمه الشاعر للحياة . فدور الشاعرفى الحياة الان اخطر منه ـ او يجب ان يكون اخطر منه ـ فى اى وقت مضى . ومن حق كل انسان ان يسال الشاعر الان : ماهذا الذى تقول ؟ ولماذا تقوله ؟ واذن فلابد ان يتضمن الشعر قيمة نهائية ، وهذه القيمة هى المضمون . وحول هذا المضمون تدور قضية الالتزام لا حول الموضوع كما تصورت المؤلفة . فمن حق كل انسان ان يكتب فى اى موضوع ، لكنه ملتزم امام الاخرين بقيمة ما يقوله فى هذا الموضوع او ذاك مما تتطلبه الحياة .

فالالتزام اذن فكرة ترتبط بالمضمون لا بالموضوع . والمضمون يعنى قيمة اجتماعية . ولعل المؤلفة كانت صادقة الحس حين اشارت الى ان « ايثار المضمون » كان احد العوامل الاجتماعية التى ساعدت على ظهور الشعر الجديد . واذن فهذا الشعر يرتبط بقضية الالتزام من حيث المضمون . وفى عصرنا الحاضر يبدو ان المضمون الاجتماعى ارحب المضامين رقعة من نفس الانسان . والمؤلفة الشاعرة بعد ذلك من حقها ان تتحدث عن النهر ، وان يتحدث غيرها عن المطر ، او ما شاء من ظواهرطبيعية، لكنها لا يمكن ان تكتفى بوصفه ، بل الغالب انها ستضمنه بعض ازمتها الفكرية والاجتماعية التى يشترك معها فيها الاخرون .

واخيرا احب ان افى بما وعدت به فى اول المقال ، وهو الاشارة الى بعض القضايا الجوهرية التى سبق ان نوقشت ولم تتعرض لها المؤلفة . من ذلك تجديد طبيعة التطور الجمالى الذى يتمثل فى القصيدة الجديدة بكل مقوماتها ، وكذلك تحليل النزعة الدرامية فى هذه القصيدة وتفسير ظهورها ، ثم الحديث عن معنى « القصيدة الطويلة » وطبيعتها بعد ان ظهرت فى شعرنا الجديد نماذج كثيرة تمثلها ، وكذلك ظاهرة استخدام اكثر من وزن فى القصيدة الواحدة ، اى الخروج من وزن الى آخر فى عدة ابيات ثم العودة الى الوزن الاول وهكذا ، وكذلك البلاغة الجديدة التى يمثلها الشعر الجديد .

على اننى ينبغى الا اختم هذا المقال قبل ان احيى الكاتبة الشاعرة اصدق تحية .

الدكتور عز الدين اسماعيل

***

ديوان ابن دراج القسطلى
تحقيق محمود على مكى

ـ ١ ـ

هذا شاعر من شعراء العربية الكبار فى الأندلس ، فردوس العرب المفقود ، لا تستبين قيمة ديوانه الا بعد الالمام بحياته وفنه .

فهو ابو عمر احمد بن محمد بن العاصى ، ينتهى نسبه الى دراج . ولد سنة ٣٤٧ هـ وتوفى سنة ٤٢١ هـ . وكانت أسرته عريقة مرموقة الشان ، حتى أن بلده قسطلة عرفت باسم قسطلة دراج ، وقد تداول رياستها جده الاعلى دراج وبنوه .

واغلب الظن ان قسطلة التى ولد بها الشاعر ونسب اليها هى قسطلة التابعة لاقليم جيان بالقرب من ارجونة .

وبنو دراج ينتسبون الى قبيلة صنهاجة البربرية ، دخلوا مع الصنهاجيين الاندلس منذ الفتح العربى ، ثم توافدوا عليها بعد ذلك ، وبخاصة فى اواخر القرن الرابع ، اذ استقدمهم المنصور بن أبى عامر ثم ابنه عبد الملك المظفر ، فكثروا وانتهى الأمر بهم الى المشاركة فى اسقاط الدولة الاموية بالأندلس ، لانهم كانوا من الشيعة ، وكان بنو امية يعتمدون منذ قيام دولتهم على الزناتية أكثر من اعتمادهم على الصنهاجية .

لكن الذى يتصفح ديوان ابن دراج لا يجد ذكرا لنسبه البربرى او الصنهاجى .

واغلب الظن ان مرجع ذلك الى ان الوافدين الاولين على الأندلس من صنهاجة وغيرها امتزجوا بالمجتمع امتزاجا كاملا ، اما الذين وفدوا بعد ذلك فى أواخر القرن الرابع فانهم عاشوا بمعزل عن المجتمع ، وكانوا مبغضين اليه ، ولا سيما بعد ثورتهم على الدولة الاموية واسقاطها ، ولهذا تجمعوا فى الاقليم الجنوبى الشرقى من الجزيرة على مقربة من بلادهم .

لهذا يشعر قارىء الديوان ان الشاعر أندلسى خالص ، حتى انه هجا الزعيم البربرى زيرى بن عطية حينما ثار على المنصور بن أبى عامر ، وتوعده بجيش المنصور واسطوله :

أراقم تقرى ناقع السم مالها
بما حملت دون الغواة مقيل (١)
اذا نفثت فى زور زيرى حماتها
فويل له من نكزها واليل (٢)

---

(١) تقرى ناقع السم : تجمعه فى شدقها .
(٢) نكزها : لدغها . اليل : انين .

هنـــالك يبلـــو مرتع المكـــر أنه
وخيم علـى نفس الكفـــور وبيـــل

واذا كان قد مدح بعض أمراء البربر فان مدائحه خالية من الاشارة الى نسبه البربرى ، لكنها موسومة بالتشيع ، لان الذين مدحهم كانوا من الشيعة .

على انه كان يمدح الأمراء الذين ناصبوا البربر العداء بعد سقوط الدولة العامرية ، وكان فى بعض مدائحه يحمل على قبيلة زناتة ، ولم يمدح احدا من بنى زيرى الصنهاجيين فى غرناطة ، مع ان مملكتهم كانت اكبر مملكة بربرية فى عصره ، ومع انه صنهاجى مثلهم .

نشا ابن دراج فى حقبة زاهية بالعلم والأدب ، لأنه ادرك عظمة الدولة الأموية منذ اواخر عهد الخليفة عبد الرحمن الناصر ، وعاش فى عهد ابنه الحكم ، وفى عصر المنصور بن أبى عـامر وابنه عبد الملك ، ثم عمر زمنا فى عهد ملوك الطوائف ، وهـذه الفترة من ازهى فترات الأدب هناك .

وقد اتصل الشاعر بقصر المنصور حوالى سنة ٣٨١ فى وقت كان فيه البلاط مزدانا بالشعراء والأدباء والنقاد ، وكان المنصور نفسه كلفا بالأدب ، سخيا فى اكرام الأدباء ، وله مجلس فى يوم معين من كل اسبوع يجتمع فيه باهل العلم للمناقشـــة والمداولة . وكان لا يسمح لشاعر بالاندماج فى حاشيته الا بعد الاستيثاق من مقدرته ، بان يقترح عليه الارتجال فى موضوع ، او معارضة قصيدة مشهورة لشاعر كبير من المشرق ، أو يعقد ندوة تضم الشاعر وبعض نقاده ، ليجادلهم ويجادلوه .

لكن ابن دراج استطاع باول قصيدة مدح بها المنصور أن يشق طريقه ، ويلفت اليه الأنظار ، ويثير الرضا والاعجاب ، فامر المنصور باثباته فى ديوان العطاء ، ومعنى هذا أنه صـار شاعرا رسميا من شعرائه .

غير ان الحساد أثاروا شكا فى مقدرته ، واتهموه بالسرقة ، فعقد له المنصور مجلسا للاختبار ، فتفوق فيه وظفر ، وهـــو يشير الى ذلك بقوله فى قصيدة مدح بها المنصور :

ودسوا لى فى مثنى حبـــائلهم   شنعاء بت بهـــا حران مكتئبا
حتى هزرت فلا زند القريض كبا   فيما لدى ولا سيف البديه نبا

ثم يفتخر بمقدرته على الشعر والكتابة والخطابة فى قوله :

ان شئت املى بديع الشعر او كتبا   أو شئت خاطب بالمنثور أو خطبا

فاختاره المنصور كاتبا للرسائل فى ديوان انشائه ، وبهـذا صار كاتبه وشاعره . وبقى فى منصبه أيام ابنيه عبد الملك وعبـد الرحمن .

فلما حدثت الفتنة وتقوض الملك العامرى وزالت الخـلافة الأموية ، تنقل ابن دراج بين دويلات الأندلس ، واستقر أخيرا فى سرقسطة ، وقضى بها نحو عشر سنوات ، وأشاد بجهاد حاكمها منذر بن يحيى التجيبى وحروبه للاسبان المسيحيين ، كما أشاد من قبل بغزوات المنصور وعبد الملك ، ووصف وفود الأمراء الاسبان على سرقسطة كما وصف وفودهم من قبل على المنصور .

— ٢ —

اما الديوان فعظيم القيمة ، ويعتبر تحقيقه ونشره ثـــروة جديدة أضيفت الى تراثنا الأدبى . ذلك أن ابن دراج لم يكن معروفا من شعره الا قصائد ومقطعات متفـــرقة فى المراجع الادبية ، لا تعين على دراسته ، ولا تصوره على حقيقته .

وهو الى هذا اول ديوان كامل ينشر لشاعر اندلسى قديم ، فليس لاحد الشعراء الذين عاشوا منذ الفتح العربى الى أول القرن الرابع ديوان الا ابن هانىء ، على أن ابن هانىء لا يمثل الأندلس كما مثلها ابن دراج .

ثم ان شعر ابن دراج سجل لحياة المسلمين فى الأندلس فى عهدين مختلفين : الاول عهد القوة والازدهار أيام المنصور وابنه عبد الملك ، والثانى عهد الانهيار والانقسام بعد سقوط بنى عامر وتقوض الخلافة الاموية ، اذ قام ملوك الطوائف عـلى انقاض الوحدة .

ففى فترة القوة سجل الديوان كثيرا من مظاهر عزة الدولة ، كالقصيدة التى قالها الشاعر فى مدح المنصور ، ومطلعها :

الا هكذا فليسم للمجد من سما   ويحم ذمار الملك والدين من حمى

اذ سجل فيها وفود ملك البشكنس (امارة نبارة) شانجة ابن غرسية على قرطبة سنة ٣٨٢ ليجدد خضوعه للمنصور ، ويعتذر عن نقضه عهده السابق ، واهدى فى هذه المرة ابنته الى المنصور ، فاعتقها وتزوجها ، وانجبت له ابنه عبد الرحمن .

وسجل الشاعر فى السنة نفسها مقدم أمير قشتالة الى قرطبة فى القصيدة التى مطلعها :

اليك منك فرار الخائف الوجل   وفى يديك امان الفارس البطل

ووصف فيها مثول الأمير بين يدى المنصور ، والحفـــل العظيم الذى أقيم ، والعرض العسكرى المهيب ، ودهشة الأمير مما رآه .

وهكذا نجد فى الديوان قصائد من هذا الطراز .

كذلك نجد قصائد فى الاشادة بحروب المنصور للاسبان ، وقد شهد بعضها ابن دراج بعينيه ، ووصف بلاء المنصور العظيم ، ونوه ببطولته .

وهو فى هذا يشبه المتنبى مع سيف الدولة ، لأن كلا من الشاعرين كان معجبا بممدوحه ، الى أبعد حد ، وكان يعلق عليه آمال المسلمين ، ويجد فى انتصاره عزة للمسلمين وللعرب ، وكان كل من الشاعرين يرافق المـــدح أحيانا ويشهد معاركه ويصفها ويشيد بانتصاره .

على أن ابن دراج سجل غزوات عبد الملك المظفر كما سجل غزوات أبيه ، فتحدث عن غزوته لامارة قطلونية ، وغزوته مملكة ليون ، واقتحامه قلعة لونة ، وتبديده جيوش ملكها ، ثم نوه بغزوات منذر بن يحيى التجيبى للاسبان المسيحيين ، ومـــدح بعض ملوك الطوائف .

— ٣ —

بدات العناية بالتنقيب عن ديوان ابن دراج حينما كلف صاحب السمو الشيخ عبد الله آل ثانى حاكم قطر الســـابق الأستاذ عبد البديع السيد صقر مدير المكتبات العامة بقطر أن ينقب عن ديوان ابن دراج بالمغرب ، وقد اختار الامير المغرب ميدانا للبحث ، لانه راى أن التتار الذين اكتسحوا ديار الاسلام واحرقوا تراثهم العلمى واغرقوه لم يصلوا الى المغرب ، ورجح أن تكون فى خزائن الكتب المغربية بعض مخطوطات نادرة ، لعل من بينهـــا ديوان الشاعر ، فاستجاب الأستاذ صقر لمشورة الأمير الكلف بالشعر والأدب ، وعرج فى طريقه من جنيف الى المغرب على بعض مكتبات المانيا وباريس ومدريد ، وعلم من الدكتور محمود على مكى وكيل معهد الدراسات الاسلامية بمدريد أن ديـــوان ابن دراج مفقود .

ثم اتجه الى الدار البيضاء والرباط ، وهنالك أشرق الأمل ، اذ علم من الشيخ محمد أبى بكر التطوانى ان الديوان مخطوط بالمكتبة الزيدانية بمكناسة ، ولم يلبث أن تحقق الأمل اذ عثر على الديوان وصوره .

ثم تكفل بالتقديم للديوان وبتحقيقه الأستاذ مكى .

— ٤ —

وقد صدر الأستاذ مكى الديوان بترجمة مفصلة لحياة ابن دراج ، معتمدا على كل المصادر التى استطاع الرجوع اليها من كتب قديمة وحديثة ، شرقية وغربية .

ثم ذكر أن روايات الديوان ترجع الى ما سجله أبو بكـــر بن خير الاشبيلى المتوفى سنة ٥٧٥ وهو يعتمد على ثلاث روايات .

أولاها عن شريح الاشبيلى المتوفى سنة ٥٣٩ رواية عن أستاذه ابن حزم ، وقد روى ابن حزم عن الشاعر نفسه .

والثانية عن أبى الحكم عبد الرحمن السرقسطى المتوفى سنة ٥٤١ رواية عن الحميدى عن ابن حزم عن الشاعر نفسه .

والثالثة عن ابن العربى الاشبيلى المتوفى سنة ٥٤٣ وهذه الرواية ترجع الى مصدرين : احدهما اندلسى ينتهى الى ابن حى التجيبى عن ابن دراج ، والثانى اندلسى مشرقى ينتهى الى ابن حزم عن ابن دراج .

وقد تعقب المحققهذهالروايات بالتفصيل والموازنة ، كقوله :

« كذلك اهتم الاندلسيون الراحلون الى المشرق بتتبع ديوانهم عن مواطنهم الحميدى هناك ، كما نرى من رواية ابن غشليان السرقسطى عن هذا العالم . واذا كان لابن حزم فضل فى نشر ديوان ابن دراج فى المشرق عن طريق تلميذه الحميدى فاليه كذلك يرجع جانب كبير من اذاعته بالاندلس ، فقد رواه هناك ابن شريح الاشبيلى ، وعن طريقه تناوله العلماء الاندلسيون . كذلك اهتم أدباء سرقسطة برواية الديوان والعناية به ، لأننا نرى أن أحد رواته عن الشاعر نفسه هو أبو عمر أحمد بن الحسين بن حى التجيبى ، ولعل روايته كانت أكمل من رواية ابن حزم ، لان ابن دراج قضى السنوات الاخيرة من حياته فى هذا البلد ، ولعله كان يملى فى ذلك الوقت الرواية النهائية لشعره بعد تهذيبه وتنقيحه » .

– ٥ –

أما النسخة التى اعتمد عليها فى نشر الديوان فقد صرح بانه لا يعرف اى الروايات مصدرها ، لانها مبتورة الأول والآخر ، خالية من اسم الناسخ وتاريخ النسخ .

وهى النسخة التى كانت بالمكتبة الزيدانية ، وفى أولها ورقة مضافة يغلب على الظن انها لأحد امناء المكتبة ، جاء بها تعريف بصاحب الديوان وبالمخطوطة .

ثم علم الأستاذ المحقق وهو فى أول طبع الديوان أن فى مدينة فاس قطعة مخطوطة من الديوان فطلبها ، وتبين انها بقية من نسخة كاملة تتفق فى ترتيب قصائدها مع النسخة التى اعتمد عليها .

والانصاف يقتضينا ان ننوه بالجهد الحميد الذى بذله الأستاذ مكى .

فقد تركت كلمات كثيرة بالمخطوطة بغير اعجام ، وبخاصة اسماء الأعلام المسيحية والجغرافية ،فاعجمها الأستاذ وضبطها .

واصيبت كلمات كثيرة بتحريف وتصحيف واعتساف فى الضبط ، فصححها المحقق وصوب ضبطها .

وكانت كلمات وجمل قد امحت من المخطوطة ، فاجتهد الاستاذ فى اثبات ماظنه الصواب ، معتمداً على دلالات من حروف باقية .

وهو الى هذا جمع كل ما ورد فى المراجع الأندلسية والمشرقية مطبوعة ومخطوطة من شعر ابن دراج ، وقابله بالنسخة التى اعتمد عليها ، واستعان بهذه المراجع على اكمال بعض الناقص من كلمات الديوان . أما الشعر الذى ورد فى هذه المراجع ولم يكن بالنسخة المخطوطة ، فقد الحقه بالديوان ، ونص على مصادره ، وشفع به طائفة من نثر ابن دراج .

على أنه شرح كثيرا من الألفاظ الغامضة ، وتوسع فى توضيح المناسبات التاريخية للقصائد ، وفى الترجمة للأعلام المهمة ، وبيان المواضع الجغرافية ، كتعليقه على قول ابن دراج فى مدح المنصور والتنويه بسيفه ورمحه :

وقد خسفا (كرنة) بالعوالى و (بوغة) بادئين وعائدين

فقال : فى الأصل (كرية) ولعل الصواب ما أثبتناه . وقد كنا نظنه يعنى مدينة لاكرونيا Lecrouna الحالية عاصمة مقاطعة جيلقية فى الوقت الحاضر ، وهى مدينة على أقصى الطرف الشمالى الغربى لاسبانيا على ساحل البحر المحيط . على أن المشهور أن هذه البلدة كانت تسمى المنار Elfaro فى ذلك الوقت ، ولم يطلق عليها اسم Cruna الا فى القرن السادس الهجرى . وهذا يجعلنا نرجح أن الشاعر عنى بهذا الموضع كارونا Carona وهو اسم نهير عليه بلدة بالاسم نفسه ، وتقع فى مقاطعة لاكرونيا على مقربة من عاصمتها . واما (بوغة) فقد وردت فى الأصل (بوعة) ونظنها محرفة ، ولعله يعنى بوغو التى ورد ذكرها فى جغرافية الادريسى فى معرض الحديث عن الطرق التى كان النصارى يسلكونها فى الحج الى (شنتياقب) وهو اسم نهير صغير قال عنه الادريسى انه مبدأ ارض برتغال ، وان مصبه المحيط ، وانه على بعد خمسة عشر ميلا الى جنوبى مصب نهر دويره Duero ويسمى الآن بالاسبانية Boga وبالبرتغالية Vouga وان كانت المسافة الحقيقية بين مصبه فى المحيط الأطلسى ومصب نهر دويره ستين كيلو لا خمسة عشر ميلا كما قدر الادريسى .

وقد اقتضته الأمانة العلمية ان ينقل ما استجاده من تعليقات كانت على هامش المخطوطة لعالم مجهول ، واشار الى غير الصحيح منها ، واهمل تعليقات اخرى بعيدة الصلة بالديوان والادب .

– ٦ –

ومع هذا فقد كنت أوثر أن يستكمل التحقيق ناحيتين :

اولاهما أن يرتب الأستاذ الديوان ترتيبا هجائيا أو موضوعيا أو تاريخيا ، لانه بذلك يسهل الانتفاع به ، أما تركه على الترتيب الذى وجده عليه فانه مشتت مجهد ، ولم تكن هناك غضاضة او مخالفة للامانة العلمية فى تغيير من نقص الى كمال ، ومن فوضى الى نظام ، وبخاصة أنه كان سينبه الى هذا فى المقدمة ، وليس يغنى عن الترتيب الفهرس الذى وضعه للقوافى مرتبة ترتيبا هجائيا فى آخر الديوان .

وأما الاخرى فهى ان الأستاذ ترك كثيرا جدا من الكلمات الغامضة ، لم يشرحها ، مع انه ذكر فى المقدمة انه سيشرح الغامض ويترك ما عداه .

من ذلك :

ولو شاهدتنىوالصواخد تلتظى   على ورقراق السحاب يمور
أمير على غول التنائف مانه   اذا ريع الا المشر فى وزير

ومنه :

واهو بها فى الفلا والسرى   ويوم التلاقى وحين الثواء
وتحت العجاج ووسط الهياج   وفى بحر آل وفى بحر ماء

ومنه :

تقضت رجاء الراغبين سجاله   وعمت كما عم الغمام مواهبه
وشيعته يا بن الكرام بجحفل   سواء عليه خرقه وسباسبه
لهام كسا ارض الفضاءبجمعه   وفاضت على شمسالنهارذوائبه

ومنه .

بكل حمى الأنف دونك لم يخم   به ساعد عبل ولا صارم شبح
وأوطأت ايدى الخيلبيضةملكه   فأقلعن لا قيض هناك ولا مح

ومنه :

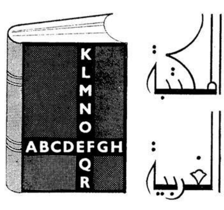
حتى رأيتالعيس وهى لواغب   يشرعن فى نهر الصباح الاول
والفجر يرفع جفن طرفادعج   والليل يغلق جفن طرف أكحل
فكأنما فى الجو فارس ابلق   يشتد فى آثار فارس اشمل

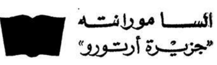
أما الدراسة الفنية فلم يعرض لها الأستاذ المحقق ، لأنه وعد ان يختصها بكتاب .

وانى لأرجو له السداد والتوفيق فيما وعد به واعتزم عليه ، لتتبين من دراسة شعر ابن دراج الوان ابتكاره ، والوان محاكاته للمشارقة وبخاصة المتنبى ، والى اى مدى أثرت البيئة الاندلسية فى شعره بعامة وفى صوره الفنية بخاصة ، فهو شاعر كبير ، لكن الدراسات التى تناولته قليلة وموجزة ، لأنها كانت مقيدة بالقليل المعروف من شعره .

اما الآن فقد اتسع المجال للدرسالمفصل والاحكام الصحاح .

الدكتور أحمد الحوفى





ARTURO'S ISLAND

by: **ELSA MORANTE**

لم تؤثر الفاشية حتى فى اوجها تاثيرا يذكر على الادب الايطالى المعاصر ، وان أصبحت الحياة فى ظلها محور الكثير من الاعمال الادبية التى ظهرت فى اعقاب الحرب .

ففى ظل الفاشية ـ حين لم تعد التلميحات تخفى على الرقيب ـ تجنب معظم كبار الادباء التعرض للسياسة فيما يكتبون ، واتجهت قلة الى السيريالية او الصوفية لاسباب اختلفت ، ورحل البعض ـ طوعا أو مكرهين ـ عن ايطاليا ، وكان من هذا البعض من سمع به معظم العالم قبل ان يقراه مواطنوه .

وباستثناء أدب المنفى وانتاج تلك القلة التى سبقت الاشارة اليها ، يمكن تجاوزا اخضاع أدب العقدين الفاشيين بوجه عام الى اتجاهين رئيسيين .

فهناك من ناحية ، المدرسة الواقعية التى تدين بوجودها متكاملة لجيوفانى فرجا ، وان قامت دعائمها فى ايطاليا على ديه سانكتيس ومانزونى فى القرن التاسع عشر ، وارتكزت اسسها من قبلهما على جيوفانى فيكو فى الثامن عشر .

ومن ناحية اخرى ، هناك المدرسة الحسية التى تزعمها جابريل دانونزيو ، الذى تاثر بفهم معين لنيتشه ، ومهد تطرفه وتطرف مقلديه فى تمجيد القومية الايطالية ـ بقصد التوسع الاستعمارى وبعث الامبراطورية الرومانية ـ لظهور الفاشية فى مطلع العقد الثالث .

كان هذان هما الاتجاهان الادبيان السائدان ، وان ترددت بين حين وحين آراء كروتشه فى الفن ، رغم اعتزال صاحبها الحياة العامة ، غير ان هذه الآراء كانت اعمق من أن تجد استجابة فى وقت اختل فيه التوازن بين السكون والحركة ، فبقيت معزولة وان حاول اتباع دانونزيو ان يتلمسوا فيها كل ما قد يوحى بأصالة اتجاههم .

فى هذا الجو اذن عاش الجيل الراهن من الكتاب الايطاليين فى فترة أو أخرى من حياتهم . وبين هؤلاء الكتاب تحتل الساموراننه مكانة خاصة (1) .

فهى لم تنشر سوى ثلاثة كتب ـ أولها مجموعة من القصص ظهرت عام ١٩٤٢ بعنوان « اللعبة السرية » ، وثانيها رواية عنوانها « منزل الكاذبين » ، وآخرها رواية « جزيرة أرتورو » التى ظهرت سنة ١٩٥٧ ـ وقد نال كل من الكتابين الاخيرين جائزة لها قيمتها فى أوساط ايطاليا الادبية وخارجها ، وهذه نسبة تقدير عالية قلما يحظى بها كاتب راسخ القدم ، فما بالك بروائية حديثة العهد نسبيا بالكتابة ومقترة فى انتاجها مثل الساموراننه .

غير انه يبدو لنا أن « السا » قد أعدت نفسها منهجيا طوال سنين عديدة للعمل الادبى ، فقد بدأت فى سن مبكرة بكتابة القصص القصيرة وبنظم القصائد، وكانت تلحق هذه القصص والقصائد بصور تعبيرية من رسمها . الا أنها تخلت عن النظم والرسم لتتوفر على الرواية، ولعلها فى ذلك كانت تأخذ برأى الناقد دنيس سورا الذى يعتقد ـ لاسباب يستمدها من تاريخ الادب فى أكثر من بلد ـ ان كتابة الرواية فن يناسب طبيعة المرأة اكثر مما يتفق وطبيعة الرجل .

ولقد قيل فى رواية « منزل الكاذبين » الكثير ، ولكن نجاح « جزيرة ارتورو » يكاد يكون فريدا فى أدب ايطاليا المعاصر . ففى أقل من خمسة أعوام ترجمت هذه الرواية الاخيرة الى نحو خمس عشرة لغة ، واقتبست للسينما فحظيت فى ذلك الميدان كذلك بجائزة قيمة كبرى .

تقع حوادث الرواية فى جزيرة بروسيدا بخليج نابولى ، وهى جزيرة صغيرة يعيش جل أهلها على الزراعة وصيد السمك ، ولا يعرف منها سكان نابولى سوى أنها مقر سجن كبير . ورغم أن بروسيدا لا تبعد سوى أميال معدودة عن نابولى ، الا أنها تكاد لا تنتمى الى القرن العشرين فى شىء .

فالحياة رتيبة فى هدوئها ، لا وقع للزمان فيها الا عندما تقبل بين وقت وآخر باخرة تذكرنا بأننا قد تخطينا عصر الشراع ، والواقع ان القارىء لا يدرك بوضوح موضع الاحداث من التاريخ الا قرابة نهاية الرواية ، وان كان هذا لا يؤثر فى قليل او كثير على تتبعه لها .

وعندما تبدأ الرواية ، نلتقى بأرتورو صبيا فى الثالثة عشرة او نحو ذلك ، يعيش فى عزلة فى بيت كبير شبه مهجور . وارتورو هو المحور الذى تدور حوله الرواية ـ فهو ليس بطلها وحسب، بل هو العين التى ترى واللسان الحاكى .

ويعود بنا ارتورو الى ما قبل مولده ، فيروى ما قد وصل الى سمعه عن نزوح جده الى الجزيرة وتقاعده فيها بعد حياة حافلة فى ايطاليا وأمريكا . وفى سكينة بروسيدا يستيقظ ضمير الكهل الى حنين لابن له غير شرعى من مدرسة المانية عرفها قبل سنين .

واذ يعلم الكهل أن عشيقته قد ماتت ، يستقدم ابنه فلهلم الى الجزيرة ليعيش معه .

ويصل فلهلم ـ شاب اشقر جميل فى السابعة عشرة ـ الى بروسيدا ، ولكنه سرعان ما يغفل أمر أبيه ليوطد علاقة له غامضة مع روميو ، وهو كهل نزح الى الجزيرة بعد ان اعتزل اعماله المجزية فى أمالفى .

ويلزم فلهلم بيت روميو ـ حيث يحرم على اية امرأة ان تطأه ـ اكثر مما يلزم بيت أبيه ، الى أن يموت روميو مخلفا

---

(1) تنشر « المجلة فى العدد القادم حديثا خاصا مع الكاتبة الساموراننه .

بيته لفلهلم . ويمضى أبو فلهلم بعد ذلك بقليل ، سعيدا بزواج ابنه من احدى فتيات جزيرة مجاورة .

وتموت زوجة فلهلم بعد مولد أرتورو مباشرة ، ويعرف الطفل بعد ذلك أن أباه كان يعيش خارج الجزيرة معظم الوقت ، تاركا أمره لرجل أو آخر يرعى شأنه فى غيبته — أما النساء فقد ظل البيت عليهن من المحرمات .

ويرحل رجل بعد رجل من القائمين على أمر أرتورو دون أن يخلف أحدهم فى نفسه أثرا سوى سلفسترو الذى يحدثه عن أمه ويهتم بتعليمه .

فى هذا الجو ينمو الطفل وهو لا يرى من أبيه الا القليل عندما يعود الى الجزيرة ، فيتصوره بطلا اغريقيا يجوب البحار وراء الجديد ، ويحلم باليوم الذى سيرافقه فيه . وحتى فى تلك اللحظات القصار التى يلتقى فيها الاب بابنه ، يلزم فلهلم الصمت معظم الوقت ، فيخال أرتورو أن أباه يسترجع مخاطرة مر بها ، أو يتأهب لاخرى هو مقدم عليها فى رحلته التالية .. الى أن يقول الاب لابنه ذات يوم ، وهو موشك على الرحيل من الجزيرة مرة أخرى ، انه سيصطحب فى عودته زوجة وقع اختياره عليها من نابولى . فيحس ارتورو أن عالمه قد تغير ، فهو لا يذكر امراة واحدة دخلت البيت ، وما عرف حديث امراة فنساء الجزيرة كلهن يتجنبنه .

ويعود فلهلم بزوجة لا تكبر ابنه باكثر من سنتين . وسرعان ما يعرف أرتورو أن اباه ما تزوجها الا لانه يعرف انها لاتحبه. وتتطور العلاقة بين أرتورو ونونزياتا — زوجابيه — وفى الوقت نفسه تنكشف علاقة فلهلم بأحد نزلاء سجن الجزيرة عما يصعق له الابن ، فتستحيل الجزيرة بالنسبة الى أرتورو من حلم رضى الى كابوس رهيب .

ويلوذ أرتورو بكهف ناء فى الجزيرة ، ليستيقظ على صوت سلفسترو الذى جاء يذكره فى عيد ميلاده السابع عشر .
ويقول سلفسترو ان الحرب هناك . ومن الكهف يخرج أرتورو الى الحرب .

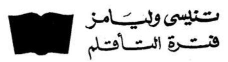
هذا عرض سريع لموضوع « جزيرة ارتورو » يتضح منه ان هذه الرواية تختلف عن المفهوم الشائع لمعنى الرواية . فهى لا تحكى حكاية بقدر ما تصور انطباعات ومواقف محورها انسان تتفتح عيناه على الحياة .

وواضح أن المؤلفة لم تهدف الى أكثر من ذلك ، فقد لجأت الى طريقة السرد على لسان الراوى بكل ما تفرضه هذه الطريقة من قيود . غير أنها أفادت من جميع امكانيات هذا النهج ، ووفقت فى استخدامه الى حد بعيد . فالقارىء يرى الجزيرة كما تتفتح أمام عينى أرتورو ، وتتطور هذه الرؤيا بتطور استجابات الصبى نحو عالمه ، بحيث تتخذ الرواية شكل جسم حى يتحرك دوما نحو هدف . والهدف غامض ولكن الحركة واضحة ، من البراءة الى التجربة .

وقد تذهب المؤلفة الى انها لا تنتمى الى اتجاه بعينه فيما تكتب ، الا أن « جزيرة أرتورو » تشف عن جذور عميقة فى اتجاه الواقعية الطبيعية . فهى تحجم عن اصدار أحكام مباشرة — وان كانت قد ضمنت احكامها فى بناء الرواية — وتكتفى بالوصف الدقيق الذى يبلغ أحيانا درجة فائقة من الحيوية قد يلمس فيها القارىء رجعا من خير ما فى دانونزيو .

فهل تستطيع السامورانته ، من هذه المقدمات ، أن تحتل المكانة التى شغلتها جراتزيا ديليدا فى الادب الايطالى والعالمى على السواء فى الثلث الاول من هذا القرن ؟

ادجار فرج



تنيسى وليامز — فترة التأقلم

PERIOD OF ADJUSTEMENT

by: **TENESSEE WILLIAMS**

فى الخامس عشر من نوفمبر أسدل الستار لآخر مرة فى لندن على مسرحية تنيسى ويليامز الأخيرة « فترة التأقلم »

مثلت أول مرة فى برودواى بنيويورك فى نوفمبر سنة ١٩٦٠ ، واستمر العرض سنة كاملة .

ثم انتقلت بعد ذلك الى لندن واستمرت حتى نوفمبر الماضى .

والمسرحية تعتبر خطوة جديدة فى فن تنيسى ويليامز ، فهى تختلف عن كل كتبه من قبل ، فهى اولا كوميديا وليست ماساة ثم انها لا تعالج الموضوع الذى كاد تنيسى ويليامز أن يتخصص فيه — وهو موضوع الجنس من وجهة نظر فرويد . وفى رأيى ان « فترة التأقلم » — فى حدود مقاييس الكوميديا الاجتماعية — تعتبر من أبدع ما كتبه هذا المؤلف الكبير المذبذب الموهبة

والمقصود « بفترة التأقلم » هذه الفترة اللازمة للزوجين حديثى العهد بالزواج لكى يتعودا على الحياة الجديدة التى بدآها معا . وعلى عكس ما عودنا المسرح فان الرواية تبدأ والموقف متأزم الى اقصى درجة . لقد تم الزواج فى صباح اليوم السابق ، والزوج والزوجة فى طريقهما الى .. مكان مجهول أو على الأقل تجهله الزوجة ، وفى الطريق ينزلان ضيفين على صديق قديم للزوج . وحوادث الرواية كلها تدور فى شقة هذا الصديق .

المسرح مقسم الى ثلاثة اقسام فنرى مدخل الشقة من الخارج وحجرة الاستقبال وحجرة النوم المتفرعة منها وهى مرتفعة بعض الشىء الى الخلف من اليمين

وعندما يحضر العروسان « يضع » العريس عروسه وحقائبها بجانب الباب ثم يأخذ العربة ويختفى ، وتجد الزوجة نفسها فى بيت الرجل الغريب بلا كلام ولا شرح . وتكاد تجن . ويجد الصديق نفسه مع هذه المرأة الغريبة وهى فى أشد حالات التوتر وتبدأ باتهام زوجها بانه هجرها ، وعند ما يحتج الصديق بأن هذا غير معقول ، تثور : « غير معقول ! ان كل شىء غير معقول مع هذا الرجل .. » لقد ترك وظيفته ولم يخبرها الا بعد أن تم الزواج بساعة واحدة .. وبعد أن تركت عملها من أجله وطوال اليوم فى العربة لم ينطق بكلمة واحدة . ويتضح من الحديث ان الزوج اشترى بمكافأته عربة ليموزين سوداء كانت تستعمل فى المآتم . ويتضح لها أنها تزوجت رجلا لا تعرف عنه شيئا ، فيملؤها الخوف وتحاول ان تجد تسوية فى الحديث العادى فتسأل عن زوجة الصديق ، ولكنه يحاول تجاهل الموضوع ، ثم نفهم بعد ذلك أنها تركته هذا الصباح وعادت الى بيت أهلها لأنه ترك عمله هو الاخر

ومن اللحظة الأولى نلمس التوازى بين الأسرتين . الأسرة القديمة العهد بالزواج والأسرة الحديثة العهد به . وخلال حوار بديع لا تكلف فيه نعرف الكثير عن الأسرتين . لقد تزوج الصديق زوجته بلا حب لان اباها غنى ، ولكنه كان يكره نفسه ووظيفته بسبب ذلك ، وخصوصا لان الأب كان متعجرفا يسرف فى اذلال زوج ابنته لفقره ، وان كان الصديق — الان — يكن نوعا من العاطفة نحو زوجته القبيحة الشكل الا ان موقفه عموما من الأسرة كان ينغص عليه حياته الخاصة .. لذلك كان تركه العمل ثورة على هذا الوضع الخاطىء

ويبدآن فى التفلسف والتعميم عن الحياة ، تقول الفتاة بكل سذاجة : « كان أستاذ الفلسفة يقول لى : اننا نولد فى هذه الحياة تحت ظل علامة استفهام كبيرة تتبلور فى ثلاثة أسئلة .. من أين جئنا ؟ ولماذا جئنا والى أين نسير ؟ » . والموقف مضحك اذ الواقع أن هذين الشخصين أبعد ما يكونان عن الفلسفة ومفاهيمها ، ولكنهما طفلان يحتميان وراء هذه الأسئلة الكبيرة لعجزهما عن حل مشاكل الحياة اليومية البسيطة

وتقص الفتاة على الصديق قصة زواجها . ان زوجها مصاب من أيام الحرب بمرض عصبى بسيط ، وقد تعرفت به وهو فى المستشفى حيث كانت تعمل ممرضة ، واحبا كل منهما الآخر . وتزوجا فى صحوة هذا الحب . ولكن .. وهنا تبكى العروس الجديدة وتقص على صديق زوجها مأساة الأمس .. ففى ليلة زفافها شرب حتى الثمالة وهو يعرف أنها تربت تربية محافظة ، وكان أبوها يمنعها من الخروج مع شاب يشرب ، وقد اخبرته بذلك كما أخبرته أن تجربتها مع الشبان محدودة جدا ولكن هذا الوحش .. وتبكى الفتاة والصديق يبتسم ويحاول أن يشرح لها أن العريس (صديقه) ربما كان مرتبكا هو الآخر وان هذا تصرف طبيعى من رجل خجول .

وتصرخ الفتاة : « خجول ! » . وتصمم على أن تخرج لتعود الى اهلها .

وفجأة يحضر الزوج ، انه لم يترك زوجته . كل ما هنالك انه أراد أن يذهب ويشترى زجاجة شامبانيا لصديقه القديم ! وتصرخ الفتاة لاهماله لها وتركها هكذا ، ولكن العريس لا يفهم ـ بكل صدق ـ ماذا تعنى ، فقد تركها فى بيت صديقه ، وتبدو منه حركة يأس من تلك المرأة التى تزوجها .. تلك المرأة المدللة ، وعند ما يهدئها الصديق ويقنعها بأن ما يلزمها الان هو حمام ساخن ، تدخل الحمام وما أن ينفرد العريس بصديقه حتى يبدأ شكواه من عروسه ويسدل الستار على الفصل الأول .

ويبدأ الفصل الثانى والعريس مستمر فى شكواه ، فليس هناك فاصل زمنى بين الفصلين وتنصب الشكوى على أنها مدللة .. رفضت أن تنام معه ، ونامت على مقعد وحدها انها امرأة باردة لا فائدة فيها . ويقول لصديقه انه مصمم على تركها ، فلتعود الى أبيها فهو لا يريدها .

ويبدأ الصديق فى شرح الموقف لصديقه .. ان الفتاة كانت خائفة وانها .. الخ . ولكنه لا يقتنع ، فالزواج مأساة ، ومن الأفضل أن ينفصل عنها الآن .

ولا يهدأ الموقف الا بحضور خادمة أهل زوجة الصديق تريد ان تأخذ لعب الطفل اذ اليوم ليلة عيد الميلاد ، ويثور صاحب البيت ويقول للخادمة ان لعب الطفل ستظل هنا ، وعليهم ان يحضروا الطفل هنا لأخذها . ويتيح هذا الموقف الجديد الفرصة للعريس أن يقترح على صديقه أن يهربا معا ويذهبا الى تكساس حيث يربيان الماشية للافلام السينمائية ، وحين يضحك منه الصديق يثور ويشتبك الاثنان معا .. ويتهم العريس صديقه بانه اصبح رجل أعمال لا يهمه الا أن يربى كرشه .. لقد أصبح عجوزا فى روحه كما هو فى شكله . ويتهم الصديق العريس بالطفولة وانه مريض ويده ترتجف من تأثير مرضه العصبى .

ويخجل كل من الصديقين من الآخر فتهدأ ثورتهما ، ويعتذر كل منهما للاخر ، ويقبل الصديق المشروع الغريب الذى اقترحه العريس ، وان كان غير مقتنع به عقليا ، ويحتفل الصديقان وهما فى غاية السعادة ، فى حين تمكث العروس بعد الحمام وحيدة فى حجرة النوم تشعر بوحدتها بين هذين الرجلين الغريبين .

وفى الفصل الثالث نرى الزوجة فى نفس مكانها فى حجرة النوم وحيدة والصديقان يهللان ، وتدفعها وحدتها الى التفكير فى تنفيذ قرارها بترك هذا المنزل ، ويهدئها الصديق بانه فعلا طلب حجز حجرة لها فى احد الفنادق ، ويدفع ذلك العريس لان يثور على زوجته ، فتبكى وتطلب التحدث الى والدها بالتليفون ، وما أن تسمع صوت الأب حتى يصل بكاؤها الى درجة التشنج ولا تستطيع الكلام . والموقف مضحك للغاية انسانى للغاية مع ذلك .. فهى تحس عند هذا الأب البعيد بالحنان الذى تفتقده هنا .. والزوج غاضب يرفض الكلام مع الأب أو تهدئة الابنة ، والصديق الذى ينهار بيته فعلا ، يحاول أن ينقذ الموقف ، ويمسك بالتليفون ويشرح للاب أن ابنته فى الواقع ليست تعسة ، بل كما يعلم ولا شك أنها تمر « بفترة انتقال » .. نعم فترة انتقال ، وينصحه بأن يحاول تهدئة خاطرها . وفعلا يحدثها الأب فتبكى كثيرا مما يجعلها تشعر بأنها أصبحت أحسن حالا ، وتقترح أن تأخذ الكلب وتتمشى به قليلا ، ويعطيها الصديق معطفا من الفراء كان قد أحضره لزوجته بمناسبة العيد ولكن خروجها من بيته قد أفقد الهدية معناها

وعند ما تخرج العروس يحاول الصديق أن يعرف من صديقه حقيقة الموقف ليلة أمس بينه وبين زوجته ، فالفتاة جميلة وهذا ما يفتقده هو فى زواجه ، ونحس بأنه يريد لهذه الزيجة أن تنجح . وفجأة يقتحم البيت والد زوجة الصديق ووالدتها لقد حضرا لأخذ ممتلكات الزوجة . وفى هذه اللحظة تطغى مشكلة الصديق على مشكلة العريس واذا بالعروسين يقفان جنبا الى جنب مع هذا الصديق ، وتختفى مشكلتهما امام المشكلة الامر .. مشكلة الأب وابنه الذى سيحرم منه .. وتتضح حقائق أخرى عن هذا الزواج القديم ، فالزوج يعتقد أنه كان على حميه أن يقدر انه قبل الزواج من ابنته القبيحة ، بل يتهمه بأنه هو الذى عرض عليه الزواج بها . انها أسس كلها غير سليمة لاقامة حياة زوجية ناجحة ، ثم يدعهما يأخذان ما يشاءان الا المعطف الجديد وهدايا الطفل ، ويخرجان وصاحب البيت ثائر فاذا بالعروس نفسها تحاول تهدئته واقناعه بالقيام بمحاولة لاعادة زوجته وطفله . وتقول له ان كل ما حدث ليس أكثر من اعراض « فترة تأقلم » فيصرخ : « بعد خمس سنوات من الزواج » .. نعم ما دمتما تعيشان فى ظل ظروف غير عادية .. وهكذا كل تصدع فى الحياة الزوجية يمكن أن يوصف بأنه فترة تأقلم »

عندئذ تظهر الزوجة الأخرى .. لقد علمت بشرائه المعطف الفرو من ماله الخاص .. ولعله دفع كل ما يملكه ثمنا لهذا المعطف .. اتت بحجة اخذ لعب الطفل ، ويبدأ العتاب .. عتاب على أشياء وقيم حقيقية فى الحياة ، ويتضح للزوجة انه لم يترك عمله سفاهة منه ، ولكنه يرفض أوضاعا ما كانت لترضاها له لو علمت بها . وتوافقه على السفر معه لتحقيق مشروع صديقه (تربية الماشية للافلام السينمائية) . ويصفو الجو بين الزوجين القديمين ، وتبدأ الزوجة فى اعداد الصالة لمبيت الضيفين ، اللذين يلاحظ أن موقف كل منهما من الآخر قد بدأ يتغير .

وتطفأ الانوار وتبدأ العروس فى خلع ملابسها ، ويتضح فعلا أن العريس يعانى حالة خجل وتقف العروس امام المدفأة وتتعجب من نفسها .. ومن هذا السر الذى يغير مشاعرها من لحظة الى اخرى .. منذ ساعة كانت لا تستطيع رؤية هذا الرجل والآن .. وتنظر اليه فاذا به يرتجف فتناديه الى جانبها ، فيقترب منها . ومن الحجرة الداخلية نسمع الزوجة تقول لزوجها : « هس هناك قوم فى الخارج » .

ويسدل الستار بعد أن عادت المياه الى مجاريها بين أبطال المسرحية الأربعة .

والجديد هنا بالنسبة لتنيسى ويليامز هو أولا عدم التركيز على محلية الحوادث ، فهى قصة يمكن أن تحدث فى الولايات الجنوبية كما أنها يمكن أن تحدث فى اى مكان من العالم . وأبطالها ليسوا شواذا ولا يعانون من الأمراض النفسية بالصورة التى عودنا عليها الكاتب فى مسرحياته السابقة

والمسرحية على غير المتوقع تخلو من اى عنف عاطفى بل تسير سلسة حنون حتى لتشعر وكان الكاتب يفرد ذراعيه ليضم هذا

الرباعى بينهما ، ويغفر لهم طفولتهم وضعفهم ، ولا نشعر بسخطه على المجتمع بل حقده عليه فى بعض الأحيان كما لمسنا فى مسرحية « جلد الثعبان » مثلا .

ان شاعرية تنيسى ويليامز ما زالت موجودة ، فالفصل الثالث وبالأخص لحظات العتاب والتصافى تكاد تكون قصيدة خافتة الصوت ، حلوة ، ولم يتخل تنيسى ويليامز عن الرموز بالمرة فالبيت مبنى على ارض ليست ثابتة .. تحتها ثغرات ومن آن لآخر يهتز المنزل ويهبط ربع بوصة فى السنة ، وتحدث احدى هذه الاهتزازات فى أول الرواية ويشرح صاحب البيت حالة المنزل المقلقلة ، وقرب النهاية يقف الاربعة يرون نتيجة هذا الاهتزاز فيرون تصدعا صغيرا جديدا ولكنه غير ضار ، وهم يعيشون فى هذا المنزل على أمل ان تثبت الأرض من تحته فى يوم من الايام . وكان تنيسى ويليامز يقول ان المنزل لن يثبت أبدا وان فترة الانتقال هذه فترة مستمرة .. فى اول الزواج وبعد خمس سنوات منه ، وبعد ذلك ايضا .. هزات تصدع الحياة الزوجيةقليلا ، ولكنها ليست ضارة ، بل هى فى الواقعمضحكة.

هدى حبيشه

***



THE BUSINESS OF CRITICISM

by: HELEN GARDNER
Oxford University Press, 1960

وجهت جامعة لندن الدعوة للدكتورة هيلين جاردنر لالقاء سلسلة من المحاضرات على طلبة الدراسات العليا فى الادب الانجليزى ولم تحدد الجامعة موضوع هذه المحاضرات ولكن الاستاذة وجدت الفرصة سانحة لكى تتحدثالى طلبتها فى موضوع طالما اقلقها واثار تاملاتها ، الا وهو طبيعة عمل الناقد .

والكتاب الذى نعرض له هنا هو عبارة عن هذه المحاضرات نفسها بعد ان عدلت فيها المؤلفة - وهى استاذة بكلية سانت هيلدا بجامعة اكسفورد - ونفت عنها طابع التلقائية الذى تتسم به المحاضرات عادة ، واعدتها للطبع فى شكل كتاب منهجى منظم .

والمنهج الذى تؤمن به الاستاذة جاردنر فى دراسة الاعمال الادبية هو - كما تقول فى مقدمة كتابها - منهج التناول التاريخى .. وهو منهج يختلف اختلافا واضحا عن منهج المدرسة التاريخية فى النقد ، تلك المدرسة التى تحكم على العمل الفنى بوصفه وثيقة تاريخية لا اكثر ، قيمته العظمى فى انه يكشف لنا عن الحقائق التاريخية لفترة زمنية معينة .. كلا ليس هذا ماتعنيه مؤلفة هذا الكتاب ، انما تعنى النظر الى العمل الفنى بوصفه نتاجا لفترة معينة من ناحية ، وعملا فنيا له كيانه الذاتى الذى يرتفع به عن مجرد التاريخ من ناحية اخرى ، وساحاول فى السطور التالية ان أوضح موقف الدكتورة جاردنر الذى تروج له وتدافع عنه خلال فصول كتابها .

تطلق المؤلفة على الفصل الاول من الكتاب اسما رمزيا هو « الصولجان والشعلة » (١) وهو يدور اساسا حول تحديد وظيفة الناقد ، وتمهد به المؤلفة الاذهان لتقبل الفصول التالية التى تعرض فيها موقفها الاساسى فى النقد . والذى تبنيه - كما اسلفنا - على منهج التناول التاريخى للاعمال الفنية ، تستهل المؤلفة هذا الفصل الاول بالتنويه بظاهرة هامة فى النقد الانجليزى والامريكى على السواء ، وهى ظاهرة الاحتراف . فناقد القرن العشرين اصبح ناقدا محترفا على رغمه ، اذ ان هذا القرن قد جعل فى متناول يده فروعا كثيرة من المعرفة لابد ان يلم بها قبل أن يتصدى للنقد الادبى ، مثال ذلك ماشمل العلوم التاريخية من تقدم وما تبعها من تطور فى الاحساس التاريخى ، كما تقدم علم النفس بدرجة جعلتنا نغير مفهومنا لدوافع النشاط الانسانى تغييرا شاملا ، وكذلك اصبح علم الاجتماع وصنوه علم الانثروبولوجيا ، يتطلبان من الناقد الا ينظر للعمل الفنى فى علاقته بكاتبه فقط ، وانما ايضا بوصفه تعبيرا عن نوع الثقافة التى نشأ فى ظلها وهذا يقودنا الى سؤال حتمى : اى نوع من التدريب ومن الالمام بالمعارف المختلفة يلزمنا لاعداد الناقد الادبى ؟ والمؤلفة تحذرنا من الظن بانها سوف تحاول الاجابة على هذا السؤال ، ذلك أنه من العبث الاجابة عليه بسبب مايمكنان تولده هذه الاجابة من اختلاف الآراء وتضاربها ، وقصارى جهدنا ان نحاول الاجابة على السؤال الذى يتعلق بعملية النقد نفسها .

ان الخطوة الاولى فى النقد هى القدرة على الحكم بان هذا العمل او ذاك ذو قيمة ومغزى ، وبانه عمل يخاطب حواسى وخيالى وقدرتى على ادراك مافيه من توافق وانسجام يجعلنى احس بالسرور ، كما يخاطب تجربتى كانسان وضميرى وحياتى الاخلاقية .. لابد أن نحس بأن هذا العمل « له معنى » كما نحس بما له من قيمة حتى لو لم نستطع ادراك هذا المعنى كاملا من القراءة الاولى . ولكننا بطبيعة الحال أثناء القراءة لاندرك هذه القيمة بوصفها شيئا منفصلا عن العمل الفنى ، فاذا استطعنا فصلها عنه كان ذلك بغرض التحليل فقط ، وعندما نحاول أن نعبر عن استجابتنا للعمل الفنى تعبيرا عقليا نفصل منه مالا يمكن فصله فى الحقيقة لكى نجيب على اسئلة مثل : ماذا يقول هذا العمل ، وكيف يقوله ولماذا كان مايقوله شيئا مهما بالنسبة لنا كقراء ؟

والاستجابة للعمل الفنى بوصفه عملا ذا قيمة ، هى بداية النشاط النقدىالمثمر كما تعتقد الأستاذة جاردنر.ووظيفةالناقد هى ان يعاون قراءه على أن يكتشفوا فى العمل الفنى مايعتقد انه « القيمة » الحقيقية له ، لا ان يفاضل بين عمل أدبى وآخر ، ورغم ذلك ، فجزء هام من عمل الناقد هو التمييز بين الاعمال الفاشلة والاعمال الناجحة من ناحية المفهوم والكتابة الفعلية . ولكن اذا حاول الناقد أن يقيم ويطبق مقاييس نقدية محددة يحكم بها على الكتاب واعمالهم فانه - فى راى المؤلفة - يبذل جهدا لاطائل تحته ، لانه اذا حاول الناقد ان يفرض مقاييس معينة فسيدفع قارىء نقده لان يتخذ موقفا لايمكنه من الاستمتاع الحقيقى بالعمل الفنى :

« ذلك أن العقل الذى يطلب من العمل العاطفى والخيالى أن يلبى احتياجات نظرية منمقة ، لاقدرة له على التأثر ، والموضوعية وهما شرطا التجربة الجمالية »

ولهذا السبب سمت المؤلفة هذا الفصل « الشعلة والصولجان » فالناقد يجب ألا يمسك بصولجان ويحكم على الاعمال الفنية ، ولكنها ترى ان رمز الشعلة ، انسب لعمل الناقد من الصولجان ، اذ ان مهمة الناقد الاولى فى اعتقادها هى تفسير العمل والقاء الضوء عليه . فبعد ان يفرغ الناقد من الخطوة الاولى وهى الحكم على « قيمة » العمل ، عليه ان يزيل جميع العقبات التى تمنع هذا العمل من ان يحدث اقصى تاثير ممكن :

« ولان القصيدة تخاطبنى بالفعل ، أريد أن أجد الوسائل التى تؤكد لى بقدر الامكان أنها تقول لى مايجب أن تقوله وليس ما أريد أنا أن تقوله ، وانها تعبر عما تقول بطريقتها الخاصة ، وليس بطريقتى »

ويبدا الحس النقدى السليم لدى الناقد المجيد بان يدرك ان العمل الفنى له وجود موضوعى بوصفه نتاجا لعقل آخر ، وان

(١) *The Sceptre and the Torch.*

هذا العمل لا « يوجد » لكى « نستعمله » ، وانما لـكى نفهمه ونستمتع به • وعملية النقد هى عبارة عن تصحيح مستمر للخطا فى فهم العمل الفنى مما قد ينشأ عن الجهل ، أو التحيز ، او قصور معين فى ادراك القارىء • كما يساعدنا الناقد على ان ننظر الى العمل الفنى عن بعد ، ونفصله عن مشاعرنا ومعتقداتنـــا الشخصية « حتى اننا كلما أعدنا خلق العمل أثناء قراءتنا له ، كلما ادركنا أننا لن نستطيع خلق هذا العمل نفسه مرة أخرى على الاطلاق » فمهمة الناقد اذن هى كما تقول المؤلفة أن « يساعد قراءه على أن يعمقوا فهمهم ويزيدوا استمتاعهم بما يفهمـــونه بالفعل » اما الناقد الذى لايجعلنا « نحس » العمل الفنى بعمق اكثر مهما بلغ تحليله من المهارة او البراعة فاننا لانستطيع ان نثق فيه كثيرا • ولكن المؤلفة عندما تقول ان الحس النقـــدى السليم يبدأ لدى الناقد بان يدرك أن العمل الفنى ذو وجود موضوعى •• لاتعنى بذلك ان تنفى عبارة اليوت القائلة بان معنى القصيدة « هو ماتعنيه القصيدة لمختلف القراء الحساسين » • فعبارة اليوت ليست الا احتجاجا على فريق من النقاد التفسيريين الذين يريدون فيما يبدو ان يقتحموا منطقةلاحق لهم فى دخولها ، تلك التى تتمثل فى حق القارىء من ان يخل بينه وبين العمل الفنى هذه المنطقة هى منطقة التجربة الجمالية التى يجب ان تكون شخصية بطبيعتها ، وتتلون بتجربة القارىء فى الحيـاة والفن على السواء فوظيفة الناقد اذن هى ان يساعد القـارىء على قراءة النص بنفسه لا ان يقرأ نيابة عنه وعليه ان يحترم حس القراء من تذوق العمل الفنى بدون ان يفرض عليهـــم ذوقه الخاص •

وبعد هذه المقدمة التمهيدية عن وظيفة الناقد تقودنا المؤلفـة الى رأيها الخاص فى التناول التاريخى للاعمال الفنية فتقول ان جميع الاعمال الفنية هى عبارة عن اعمال تاريخية ، بمعنى معين ، ولابد ان نتناولها على هذا الأساس اذا كنا نريد ان ندرك تماما مالها من تاثير علينا نحن القراء • فمن ناحية ، نجد ان الفن الجيد هو فن « معاصر » ولكن من الناحية الاخرى ، وهذا هـو الاهم ، نجد ان جميع الاعمال الفنية ، بما فى ذلك الاعمال المعاصرة هى اعمال تاريخية

« اذ أن كل عمل فنى ليس الا نتاجا لنقطة معينة فى الزمان والمكان »

ونحن ـ كقراء ـ ننظر اليه من خلال معرفتنا وخبرتنا بما مر بنا من تجارب بعد أن تم خلق هذا العمل بالفعل،وكذلكفان العمل الفنى ، تاريخى ، أيضا بمعنى انه نتاج لعقلية نمت من خلال تجارب معينة ، « ولكل عمل فنى علاقة تاريخية بمؤلفات صاحبه »

وبعد ذلك تهاجم المؤلفة دعاة المدرسة القائلة بان العمل الفنى لاقيمة له الا فى ذاته وبانه لاضرورة لتفسيره الا بالنسبة اليـه وحده ومن داخله فحسب ، فتقول ان : « هذه المحاولة لعـــزل العمل الفنى وتناوله بوصفه شيئا ذا قيمة ذاتية..تتجاهل طبيعة الفن • وتجعل من النقد نوعا من النشاط منفصلا عن عاداتنـــا الطبيعية كقراء » فهذا النوع من النقاد فى رايها يشبه العلماء فى معاملهم وقد وضعوا امامهم مادة معينة يحللونها ، وبذلك لا يتفقون وطبيعة تناول العمل الفنى التى تقضى بان تمتزج تجربة القارىء الشخصية بالكتاب الذى يقرؤه • والمؤلفة ترى ان هؤلاء النقاد على درجة كبيرة من الحذلقة ، وليس اتباعهم لهذه الطريقة فى النقد الا جهلا منهم بالحقائق التاريخية ، والحقائق التى تتعلق بحياة الكاتب (١) وتضرب المؤلفة مثلا بعقم هذه الطريقة فى النقد بالتجربة التى اجراها الدكتور ١•١• ريتشاردز على نفـــر من تلاميذه ، اذا اعطى كلا منهم قصيدة معينة دون ان يضع عليها اسم مؤلفها ونشر نتيجة بحثه فى كتابه المسمى « النقـــــد التطبيقى » (٢) ولكن التجربة لم تثمر اى نتيجـــة ايجابية :

(١) *Biographical facts.*
(٢) *Practical Criticism*

« اذ أنه اتضح أن فصل الاعمال الفنية عن سياقهـــا الانسانى والتاريخى ، سلبها قدرتها على مخاطبة القلب والاحساس »

وتعود بنا المؤلفة الى موضوعها الاساسى ، فتجابهنا بمشكلة ، قد تعترض طريق الناقد الذى يتبع منهج التناول التاريخى ، وهى المشكلة التى تتمثل فى كيفية استخدام المعلومات التاريخية ، والمعلومات التى نجمعها عن حياة الكاتب ، استخداما صحيحا فى النقد :

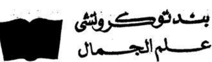
« فتعميق الفهم التاريخى لدى القراء ، ومدهم باطار للعمل الفنى هى من الوسائل الرئيسية التى يستطيع بها الناقد أن يساعد قراءه على فهم معنى العمل » وهو قول يتضمن مفارقة تتمثل فى اننا كلما وضعنا العمل الفنى فى الماضى ، أى فى اطـاره التاريخى ، وفسرناه بالمقاييس الجمالية السائدة فى عصره ، كلما ظهرت شخصيته الذاتية المتفردة : « وكلما ازدادات معرفتنابالفترة التاريخية التى أنتجت العمل الفنى ، كلما قل احساسنا بأنهذا العمل نتاج لفترة معينة »

ولكن التناول التاريخى وحده لايكفى لاستكمال عملية التذوق النقدى ، حقا انه يساعدنا على فهم معنى العمل الفنى ويفسر لنا فيه الكثير ، ولكن قيمة اى عمل لاتكمن فى مجرد قـــدرته على الدلالة على تفكير الناس واحساسهم فى فترة من فترات الزمن • بل ان للعمل الفنى حياة فوق التاريخ (١) تجعل له نفس الاهمية والجمال والمعنى فى كل العصور ، ولا يمكن تحليل المعنى الـكلى للعمل الفنى أو معالجته تاريخيا فقط وذلك بالرغم من أنهلايمكن فهم هذا العمل نفسه الا من خلال التاريخ ، وللعمل الفنى قيمة فوق التاريخ لانه من خلق شخصية انسانية ، وتعبير عنها ، فلا يمكن ارجاعه الى شىء عدا نفسه • ولذلك فلابد ان يعتمد موقف الناقد من العمل الفنى نهائيا على مفهوم الناقد للطبيعة البشرية ، فكما يحتاج الناقد الى المعرفة التاريخية بظروف العمل الفنى ، يحتاج ايضا الى حس معين بجوهر العمل بوصفه « تعبيرا معينا عن استجابة شخصية ، ونظرة شخصية الى العالم ومن الممـــكن تعميق الاحساس بفردية العمل بواسطة قراءة أعمال المؤلف الاخرى وكذلك بواسطة الاحاطة بحياة الكاتب » اما اصرار دعاة النقد الحديث على انعدام شخصية الكاتب فى العمل الفنى فليس ـ فى اعتقاد المؤلفة ـ الا اكذوبة نشأت من رد فعل عنيف ضد بعض الافكار النقدية المبتذلة عن حقيقة العمل الفنى • فالمحاولة التى يبذلها نقاد مدرسة النقد الحديث لتناول العمل الفنى من ناحية الصنعة وتحليله بالنسبة لبنائه البلاغى فقط ، ليس الا محاولة لتجاهل حقائق تجاربنا كقراء • فنحن اذ نقرأ العمل الفنى ندرك فردية كاتبه ونستجيب له بتجربتنا الفردية ولذلك فان رغبتنا فى ان نعرف بعض الحقائق عن حياة الكاتب ليست سوى نتيجـــة طبيعية لرغبتنا فى الاتصال به من خلال عمله وهى فى حقيقة الامر وسيلة واضحة لان نفهم عمله بطريقة افضل •

ولكن الاستاذة جاردنر تعود فتقول انها رغم هجومها على دعاة النقد الحديث لرفضهم الجانب التاريخى للعمل الفنى ، فانهـا اساسا تنحاز الى جانبهم ، فالغاية الاخيرة من الدراسة الادبية والبحث الادبى والتاريخ للادب هى فى رايها المعونة التى تقدمها لنا مثل هذه الدراسات لتفسير العمل الفنى ، وهذه الدراسات لها بالطبع قيمتها واهميتها الخاصة ولكنها ترمى ايضا الى غاية ابعد من ذلك فهى تمكننا من دراسة العمل بعمق وبذلك تزيد قدرتنا على التخيل وفهم الحياة ، والغرض من النشاط النقدى هو كما تقول : « اكتشاف مركز العمل الفنى ومنبع حياته فى جميـــع أجزائه ، والاستجابة لحركته الكلية ـ وهو تعبير أفضله على تعبير البناء الفنى (١) ـ فالاحساس بزمن العمل الفنى لاينفصل عن فهمنا للاعمال الادبية » •

سـمير سرحان

(١) *Extra-historical*
(٢) *Structure.*



"AESTHETIC"

by: BENEDETTO CROCE
***Translated by:* DOUGLAS, AINSLIE**
The Noonday Press, New York, 1958

كتاب اليوم لفيلسوف ايطالى يعتبر بحق ابا للمذهب التعبيرى وقد اعيد طبع هذا الكتاب للمرة الخامسة سنة ١٩٥٨ . أما كروتشى ذاته فشهرته كفيلسوف تغنى عن التعريف به . وقد كتب كثيرا فى ميدان السياسة والاقتصاد والفلسفة ، اما النقد النظرى فلم يقدم فيه الا كتابنا هذا ، وهو من اعلام الكتب فى علم الجمال .

وقد يتساءل انسان حينما يطالعه اسم كروتشى : ألم ينتـه المذهب التعبيرى فى الفن منذ زمن طويل ؟ لماذا اذن نحاول بهذا العرض احياءه ؟ والحقيقة اننا هنا لا نحاول هذا على الاطلاق . فالمذهب التعبيرى قد انتهى حقيقة ، واحياؤه ليس هدفنا من تقديم هذا الكتاب. لهذا نتعرض بقدرالمستطاع للمذهب التعبيرى فى حد ذاته .

ولكن الدافع الحقيقى هو أننا نرى فى كروتشى أصداء واضحة لاكثر من تيار فى النقد الحديث ، كتبت عنها فيما بعد دراسات ودراسات فقد تحدث عن الفن وعلاقته بالعلوم الانسانية الاخرى، تحدث عن علاقة الشكل بالمضمون ، وتحدث عن علاقة الفن بالقيم الأخلاقية والغايات العملية ، وتحدث أيضا عن مواضع القبـح والجمال فى الفن والحياة .

فى بداية كتابه يقسم كروتشى المعرفة الانسانية الى معـرفة حدسية intuitive ومعرفة منطقية ، ويناقش العـلاقة بين المعرفتين ، ولست هنا بصدد مناقشة هـذه العلاقة ، فهـذا يدخلنا فى دروب فلسفية لا تهمنا ـ هنا على الأقل ـ فى شىء ، ولكن المهم أنه يؤكد استقلال المعرفة الحدسية ، مادة العمـل الفنى ، عن المنطق ، أو المفهوم : concept ، فالانطباع الذى يخلقه سماع مقطوعة موسيقية ، أو رؤية ضوء القمر لا يصـحبه مجهود فكرى او عقلى .

ولكن استقلال تلك المعرفة عن المفهوم لا يعنى أنها تعزل هـذا المفهوم أو تخلو منه . لأن الحقيقة تنافى هذا كلية . لكن على اى أساس ، أو ما هى الشروط التى يجب توافرها حتى تدخـل الأفكار والمفاهيم فى نطاق المسموح به للمعرفة الحدسية ؟

تستطيع الأفكار والمفاهيم أن تدخل ذلك النطاق على شريطـة ان تتجلى هـذه الافكار والمفـاهيم عن طابعهـا الاسـاسى الذى كانت موجودة عليه أصلا . فالكل فى نظر كروتشى « هو الـذى يحدد قيمة الجزء فقد يزخر العمل الفنى بالمفاهيم الفلسفية ، وقد يزخر بالأفكار ، بل ان هذه الافكار قد تكون أعمق منها فى بحث فلسفى ، وهذا بدوره قد يزخر الى حد التخمة بالأوصاف والحدسيات . ولكن ، بالرغم من كل هذه المفاهيم فان الأثـر الكلى للعمل الفنى هو انه حدث ، واثر الكلى للبحث الفلسفى هو أنه مفهوم »

وبعد عشرين عاما رأينا الشاعر الناقد T.S. Eliot ينادى بنفس الشىء ففى مقال عن الشعراء الميتافيزيقيين يقول اليوت(١)
« ان الفكرة الفلسفية التى تدخل الى الشعر توطد أقدامها لان حقيقتها أو زيفها بمعنى معين لا تصبح ذات بال ، وحقيقتها أو زيفها تثبت أن تؤكد بمعنى آخر » .

(١) *T.S. Eliot : Selected Essays.*

واليوت بهذا يعنى ان الفكرة الفلسفية او المفهوم تتوقف عن أن تستمد حياتها او وجودها من مجال الفلسفة او لكونها فكرة فلسفية فى اللحظة التى تدخل فيها الى العمل الفنى ، لأنهـا تصبح حينئذ خاضعة لقوانين جديدة ، قوانين يحددها العمـل الفنى وليس العمل الفلسفى .

اذن فالمدرسة الحديثة فى النقد لا تنكر وجود الفكرة الفلسفية فى العمل الفنى ، بل تجيزها على أن تصبح خاضعة لقـوانين جديدة ، قوانين يفرضها عليها وجودها فى عمل فنى . فالوحدة التى تحكم العمل الفنى ، وهى التى يجب أن يوليها النـاقد اهتمامه هى كما يقول الناقد الأمريكى المعاصر «كليمنث بروكس» :
« وحدة التخيل فنحن نقدر الوحدة المنطقيـة حينما ترد فى القصيدة ، لا لنفسها ، ولكن كجزء يمكن ادخاله فى الوحـدة الكبرى ، وحدة التخيل . وهذا يعنى أنها لا تقدر لنفسها الا اذا نظرنا الى القصيدة كبحث علمى أو كموعظة تهدف الى غرض علمى . فمن الممكن أن يستعمل الشاعر المنطق كأداة فعالة كما فعل الشاعر Donne ، ولكن الوحـدة المنطقية لا تنظم القصيدة » (١)

وهذه النظرة ليست جديدة على النقد الأدبى . فلقد تنبـا بذلك الكثيرون قبل النقاد المحدثين . فلو اننا رجعنا الى منتصف القرن التاسع عشر لرأينا شاعرا مثل «ادجار الن بو Edgar Alle Poe» قد أقلقه الى حد بعيد النظر الى الفنى كما لو كان لا يمت الى الفن فى شىء . كان « ادجار الن بو » ينظـر فى عداء الى الاتجاه الذى ينادى بالبحث عن أهداف العمـل الفنى ، « بينما الحقيقة العارية » ، على حد قوله ، « هى أننا لو سمحنا لأنفسنا بالنظر الى أرواحنا ذاتها ، سـوف نكتشف بسرعة انه لا يوجد تحت الشمس ، ولا يستطيع أن يوجد ، عمل فنى أكثر هيبة أو أكثر نبلا من هذه القصيدة ، هذه القصيدة فى حد ذاتها ، هذه القصيدة التى هى قصيدة ولا شىء أكثر من ذلك . هذه القصيدة التى كتبت من أجل القصيدة فقط » (٢)

ومع هذا ، فبينما يصر « بو » على النظر الى القصـيدة كقصيدة ، أى الى الحدس كحدس ، فى مفهوم كروتشى، فهو لاينكر فى الموقف ذاته أن الافكار والمفاهيم بل حتى القيم الأخلاقية تستطيع أن تدخل العمل الفنى ، ولكن على أساس ـ ان هذه الافكار وهذه المفاهيم والقيم يجب أن تتحرك تحت ضوء جديد مختلف، وتتنفس هواء من لون آخر : ضوء وهواء الفن . يقول « بو » : ولا يتبع هذا بأية حال من الأحوال عوارض العاطفة ، أو مفاهيم الواجب، أو حتى دروس الحقيقة لا تستطيع أن تدخل على القصـيدة ولصالحها : لأنها قد تخدم بالصدفة ، بطرق مختلفة ، الغرض العام للعمل الفنى » .

المضـمون والشكل

حينما يتعرض كروتشى لمشكلة المضمون والشكل فى العمـل الفنى لا يتردد فى تتويج الشكل . فالفن فى نظره لا يمكن أن يكون مضمونا فقط ، اى مجرد انطباعات لم تفصل تفصيلا جماليا . وفى الوقت نفسه لا نستطيع أن نقول ان العمل الفنى يتـكون من الاثنين . ففى الحقيقة الجمالية لا تضاف القدرة التعبيرية الى الانطباعات ، ولكن هذه الانطباعات تكونها وتفصلها القـدرة التعبيرية : « وعليه فالحقيقة الجمالية شكل ، ولا شىء غيـر الشكل » .

يتساءل « كليف بل Clive Bell » فى كتاب « الفن Art الذى أصدره بعد كتاب كروتشى عن علم الجمال بأربع سـنوات تقريبا قائلا : « ما هى الصفة المشتركة بين النحت المكسيكى ، والاوانى الصينية والسجاد الفـارسى ، ونقوش « جيوتو » على

(١) *C. Brooks : Modern Poetry and The Tradition.*
(٢) *E. A. Poe : The Principle of Poetry.*

خوائط بادوا وروائع Poussin هناك أجابة واحدة ممكنة هي الشكل الهام »

وللمرة الثانية يؤكد كروتشى أن المضمون ليس تافها عديم القيمة ، بل على العكس ، انه نقطة الاختلاف ـ النقطة التى تتفرع منها الحقيقة التعبيرية .

ولكن هل يجب ان يكون لذلك المضمون خصائص سابقة لتسهل تحوله الى شكل ؟ والجواب : لا ، فالمضمون لا يتمتع بخصائص سابقة لتحوله ، انه يكتسب هذه الخصائص بعد التحول ، انه لا يصبح مضمونا جماليا قبل ، بل بعد ، أن يتحول فعلا الى شكل . فالشكل يسمو بالمضمون الى مستواه هو لمجرد أن ذلك المضمون يهمه .

هكذا ينفى كروتشى وجود ما يسمى بالمواضيع الشعرية . اذ انه على هذا الأساس ، على اساس أنه ليس للمضمون ولو خصيصة واحدة تسبق تحوله الى شكل ، أقول على هذا الأساس نستطيع القول بأن الموضوع الشعرى شعرى طالما هو موجود فى قصيدة ، أما خارج القصيدة فلا نستطيع القول بأن الموضوع شاعرى أو لا شاعرى حتى يرد فى قصيدة .

كل عمل فنى وحدة كاملة فى ذاتها .

يقول كروتشى ان كل تعبير كامل فى حد ذاته ، اى أن كل عمل فنى يمثل وحدة متكاملة ، وجملة القول : ان كل عمل فنى كامل فى حد ذاته . أضف الى العمل الفنى ، أو احذف منه جزءا وستكون النتيجة : اما انهيار العمل كلية ، أو خلق عمل جديد.

والعمل الفنى فى هذه الحالة يشبه تمثالا قذفنا به مع قطع عديمة الشكل من البرونز الى فرن . ولابد من ان ينصهر التمثال تماما كما تنصهر قطع البرونز التى لا شكل لها قبل أن نتمكن من صنع تمثال جديد .

اذن فكل عمل فنى مطلق ، كامل فى حد ذاته ، وان التعبير أو الخلق الجمالى مطلق ونهائى . ويعبر كروشى عن نهائية العمل الفنى أو التعبير وكماله فى حد ذاته قائلا : فلنفترض أن « ا » يحاول التعبير عن انطباعاته ، فانه يجرب التركيب « ب » ولكنه يفشل ، ويجرب « س » ولكنه يفشل مرة ثانية وهكذا حتى يعثر فجأة وبطريقة تبدو كأنها تلقائية على التركيب « م » ، وفى هذه الـ « م » يقع الجمال الفنى اما القبح فقد كان فى الفشل. « أن القدرة التعبيرية ، لأنها قدرة ، وليست نزوة بل ضرورة نفسية ، لا تستطيع ان تحل مشكلة معينة الا بطريقة واحدة، هى الطريقة الصحيحة » . لهذا فان أى تغيير أو تبديل أو اضافة الى هذه الطريقة « الصحيحة » سوف ينجم عنه ، كما سبق أن قلنا ، اما انهيار كامل للعمل الفنى ، واما خلق عمل جديد .

ولما كان التعبير أو القدرة الجمالية مطلقة ونهائية فمن العبث أن نقارن بين تاريخ المعرفة الانسانية وتاريخ الفن . اذ أن تاريخ المعرفة يسير فى خط منفرد ، يمثل التقدم تارة والتدهور تارة أخرى . أما الفن فيختلف . « فالفن » ، كما يقول كروتشى ، « هو الحدس ، والحدس هو الفردية individuality وهذه لا تكرر نفسها »

واذا قارنا بين ما يقوله كروتشى هنا ، وبين ما يقوله ناقد كألن تيت Allen rate وجدنا تشابها كبيرا بين الفكرتين . يقول « تيت » موضحا العلاقة بين القصيدة والشاعر ، مبرهنا على سخف تفضيل عمل فنى على آخر :

ا = ا ك + سك + سك .

ا ، ب ، س تمثل الخامة التى يتناولها الشاعر ، وسنفترض أنها لم تتغير فى عمليين فنيين ، أى أن شاعرين أو أكثر تناولا نفس الموضوع أو الخامة . و « ك » تمثل شخصية الفنان والشخصية تتغير من فنان لآخر ، أى انها لا تكرر نفسها . وعليه لا يمكن أن يكون المزج بين « ك » وأى موضوع مماثلا لأى مزيج آخر . وهكذا لا يتشابه عملان فنيان ، فكل منهما ـ حتى لو تشابه موضوعهما ـ يضم عنصرا مختلفا وهو شخصية كاتبه التى لا تتشابه .

لهذا لا نستطيع القول بأن فن البدائيين يقل ، كفن ، عن فن المتحضرين ، اذا كان معبرا عن انطباعات البدائيين ، فالحقيقة أن كل لحظة فى الحياة النفسية للفرد لها عالمها الفنى .

ومن ثم فنحن ايضا لا نستطيع ان نفاضل بين عمل فنى وآخر على أساس تاريخى . فالعامل التاريخى ليس له دخل فى تقديرنا للعمل الفنى بنفس الطريقة التى يبتعد فيهما عاملى المكان والجنس عن تقديرنا وتفضيلنا للاعمال الفنية . يقول Clive Bell متحدثا عن العلاقة بين التاريخ والفن : « حينما نأخذ فى النظر الى العمل الفنى على أنه شىء آخر لا يكون غاية فى حد ذاته نخرج من عالم الفن . فبالرغم من أن تطور فن الرسم من « جيوتو » الى « تيتان » قد يكون هاما من الناحية التاريخية الا انه لا يستطيع أن يؤثر فى قيمة أية لوحة . فليس له نتيجة أيا كانت من الناحية الجمالية »

الفن والغايات الأخلاقية والعملية

الفن أو النشاط الجمالي فى رأى كروتشى ، مستقل بذاته . ويخطىء من يحاول الحاق الفن بالنشاط العملى ، أى من يحاول اخضاع الحقيقة الجمالية للقوانين على الحقيقة الجمالية كاملة ، والحقيقة العملية شىء آخر ، شىء خارج على الحقيقة الجمالية . ومن الخطأ أن نربط بين الغاية الجمالية والغاية العملية . ونعنى بالغاية العملية هنا بعض عناصر العمل الفنى التى يمكن أن تستخدم كفرض آخر الى غرض خارج على وجودها فى عمل فنى جمالى . والنظرية الحديثة فى النقد لا تنكر أن الفن قد يخدم ، بل انه يخدم بالفعل ، أغراضا أخرى غير وجوده كفن . ولكن الخطأ هو تقدير الفن على أساس هذه القيم الدخيلة عليه ، أى على أساس الأغراض العملية الغريبة على الغرض الأساسى من وجوده .

لهذا لا يجب أن نترك المجال للاعتبارات العملية لتتدخل فى تقديرنا أو نقدنا للعمل الفنى . فالعمل الفنى يجب أن يقوم تقديره ونقده على أساس واحد هو أنه عمل فنى ، عمل فنى فقط وليس شيئا آخر .

واذا كان ذلك هو ما نادى به كروتشى فى العقد الأول من القرن العشرين فهو ايضا ما نادى به بعد أربعين عاما تقريبا من صدور كتابه « علم الجمال » . ففى كتاب « فلسفتى » الذى نشر عام ١٩٤٥ يقول كروتشى : « فى فلسفتى تلك ، الشعر شعر وليس فلسفة ، العمل والاخلاق عمل وأخلاق وليسا شعرا أو فلسفة ، والفلسفة فلسفة وليست شعرا أو عملا أو أخلاقا » .

اذن فكروتشى يؤمن باننا يجب أن نرفض كل القيم التى لا تنبع من العمل الفنى ، وأن نضع جانبا كل الاعتبارات العملية والاجتماعية والاخلاقية والاقتصادية اذا كان هدفنا تقييما صحيحا للعمل الفنى . وعلى هذا مثلا نستطيع أن نفسر موقف كروتشى من «هيجل» . فقد احب كروتشى الفيلسوف .. هيجل الفيلسوف وتأثر به لحب الأخير للشعر ، أما كروتشى الناقد الجمالى ، الذى ينادى بتناول العمل الفنى كقطعة فنية لا على انه بوق وعظ وارشاد ، فقد كان يكره هيجل . ففى كتاب «فلسفتى» يقول كروتشى « انه ـ يعنى هيجل ـ كان يتمتع بشىء نادر بين الفلاسفة : معرفة بالشعر وحب له ، وكذلك بالموسيقى والفنون التشكيلية ، وبرغم هذا فقد دنس طبيعتها البريئة بادخاله قيما ومفاهيم فكرية واجتماعية بدلا من القيم الجمالية الخالصة » .

واخيرا تلك نظرة مبسطة لمذهب كروتشى الجمالى . يتضح فيها الى حد استطاع ذلك الفيلسوف أن يؤثر فى نقاد النصف الاول من القرن العشرين . فلقد ترك آثارا لا يمكن تجاهلها فى معظم الأعمال النقدية التى شهدتها هذه الحقبة المليئة بالاتجاهات والمذاهب المتباينة .

عبد العزيز حموده



ستوالي « المجلة » في هذا الباب الجديد عرض ما تنشره زميلاتها من مجلات العالم العربي توثيقا للروابط الثقافية بين الشعوب العربية ، كما تقدم عرضا آخر لما تنشره المجلات الافرنجية ليحيط القارىء بمختلف التيارات الفكرية .



يقدمها : غالي شكري

نشرت احدى الصحف اللبنانية مقالا للسيد وزير الاعلام اللبناني جاء فيه أن لبنان يصدر ٤٨ صحيفة يومية ، ٤٢ صحيفة أسبوعيه و ٢٧ وكالة أنباء ، و ٢٦٣ صحيفة أدبية أسبوعية وشهرية . وهذا الاحصاء ــ فيما أعتقد ــ يفوق الصحافة الفرنسية . لذلك سنبدأ جولتنا مع الصحافة الادبية العربية ، بعدد من المجلات اللبنانية التى لا تتسم بالطابع المحلى ، وانما تتجاوزه الى الطابع العربى العام .

ومجلة « الآداب » تأتى فى مقدمة هذه المجلات من نواح عدة ، منها الناحية التاريخية ، فهى تصدر بانتظام منذ عشر سنوات بالرغم من كافة العقبات التقليدية فى وجه المجلة العربية التى تتصدى للقضية القومية فى اخلاص وشرف .

وكانت « الآداب » تصدر أول الامر من دار العلم للملايين تحت اشراف الاستاذين بهيج عثمان ومنير البعلبكى والدكتور سهيل ادريس ، ثم أصبحت تصدر برئاسة تحرير الدكتور سهيل وسكرتيرية تحرير زوجته السيدة عايدة مطرجى ، عن « دار الآداب » .

وفى ختام السنة العاشرة من عمر « الآداب » تقدم لنا فى عدد ديسمبر ١٩٦٢ مجموعة من القصائد للشعراء محمد جميل شلش ، وصبحى سلامة ، ومحمد راضى جعفر ، وماجد حكواتى ، وفايز صباغ ، وصادق الصائغ ، وقاسم على الوزير ، ثم قصتين لمحمد احمد عبد المولى ، وجورج سالم . ومسرحية مترجمة عن اريك برادويل لنعيم عطية . وهناك مجموعة من الابحاث والمقالات ، ثلاث منها حول الجزائر ، لرئيس التحرير ، والدكتور الجوارى ، والجنيدى خليفة ، ومقال مترجم عن جوليان هكسلى لرمسيس عوض ، ثم أهم أبحاث العدد للاستاذ الناقد ايليا حاوى تحت عنوان « العقل فى الشعر بين التشبيه والاستعارة والرمز » .

وفى هذا المقال يذكرنا الكاتب بما سبق أن سجله فى مقالات سالفة من أن طبيعة التجربة الشعرية تخالف طبيعة العقل « الذى يرود الوضوح ويعنى بالادلة والبينات »

ويستكمل الناقد حديثه حول هذا الموضوع فى مقاله الجديد بقوله ان ذلك كله لا ينبغى أن يسوقنا الى الاعتقاد بأن العقل ينبغى أن يزول تماما من الشعر ، لان القصيدة الجيدة هى التى تجمع بين ظلال الحلم واضواء الواقع فى آن معا . ويستشهد ببيت لابن الرومى يقول فيه :

فيه وشى وفيه حلى من النغـ ـم مصوغ يختال فيه القصيد

فالشاعر هنا يصل الى ما فوق الواقع والعقل والمنطق ، لانه لا يسمع النغم سماعا بل يراه ويتقفه كأنه شاخص أمامه شخوصا ماديا . ففى النغم وشى وحلى وفيه اختيال . وهذه الامور جميعا ، هى أمور بصرية ، بينما لا يكون النغم الاسمعياء وذلك لان ابن الرومى لم يسمع النغم بأذن المنطق بل أبصره فى حدقة الرؤيا حيث تتلاشى حدود الحواس ويبدو مستحيلها ممكنا فى حلولية النفس .

وهذا البيت متحرر فى ظاهره من العقل ، لان النغم لايشاهد الا فيما وراء حدقة الوعى ، الا أن العقل بالرغم من ذلك لم يزل فيه ، وانما انجذب واستتر وأصبح كظل خفى منظور . فالوشى والصياغة والاختيال هى ترجمة للتضوع والتموج اللذين يظهران فى اللحن . وهكذا فان الشاعر انتقل فى صورته الى ما فوق الفكر والوعى دون أن يتخلى عنهما . لقد ترجمهما ترجمة نفسية حدسية ، فى الرؤيا من خلال المظهر الخارجى الثابت . وهذا الرصيد العقلى المتوارى ، هو الذى يدعنا نتأثر بالصورة بالرغم من مستحيلها . فالشعر لا يمكن أن يكون خروجا على العقل ، بل انه نزوع منه الى ما وراءه . انه ذهول العقل وليس موته . فاذا طغى الانفصال على العقل يصاب الشعر بالاعتلال فى إجزائه والمستحيل فى تشابيهه واستعاراته ، فلا يعود الذهن يشخصها ، كما أن النفس لاتعود تتحسس بها « فهى ليست تنطوى على منطق ذاك ويقين هذه . لم يشحذها العقل بضوء حقيقته ولم تكسها العاطفة بصدق احساسها »

وينتقل الكاتب بعدئذ الى أن الشعر الحديث يتجاوز التشبيه الى الرمز ، لان التشبيه فى صميمه تعبير ذهنى شديد الوضوح يعتمد على المقارنة ـ فى الاغلب ـ بين سطحين خارجيين ، وربما توغل التشبيه من الخارج الى الداخل أو العكس ، ولكنه فى جميع الاحوال لا يستطيع ـ كأداة تعبيرية ـ النفاذ الى رؤيا الشاعر وأعماقه النفسية ، وأبعاد تجربته الذاتية الشديدة التفرد « وأشد التشابيه عقما شعريا ما كان « طرفاه ماديين ، لانهما يدلان على أن النفس جعلت توازن الاشياء وتلتفت اليها التفات العالم الى التجربة الخارجة عنه . وكنا قد رأينا ، قبلا ، أن الشعر تعبير عن انفعال النفس فيما هو يعانى أوفيما يكون شيئا واحدا هو والنفس يسيطر عليها ويغمرها حتى تذهل عبره ، غير مميزة بين ذاتها وبينه . وفى تلك المرحلة تعانى النفس الشىء ولا تفكر به ، وتتخلى عن يقينها الخاص لتتحد بيقين الانفعال بكل ما فيه من غلو يجعلها تؤمن بما يخالف عادة الفكر الواعى والمنطق اللامبالى . أما فى التشبيه فان الانفعال ينفصل ويستقل عن النفس ، وبعد أن كانت تحت وطأة الذهول ، اذ بها تتحرر منه وتثبته امامها لتفهمه » .

يتناول الباحث بعد ذلك مشكلة الاستعارة فيقول ان البيانيين قد أجمعوا على أن الاستعارة هى أبعد شأوا فنيا من التشبيه ، دون أن يحددوا سبب ذلك بوضوح .

والواقع ـ يستطرد الكاتب ـ اننا اذا نظرنا الى الاستعارة نرى انها ليست سوى تشبيه مختصر ، اختلت معادلته وسقط طرفه الاول واستعيض عنه بالخطف مباشرة الى الطرف الثانى أى الى المشبه به .

ولقد كان سقوط الطرف الاول من أهم الاسباب التى اضفت على الاستعارة عمقا وبعدا فنيا ونفسيا ، وذلك لان سقوط الطرف الاول حرر النفس من بطء الاسلوب المنطقى وحرر أيضا المعادلة من وضوح الاسلوب النثرى وكساها بقليل أو كثير من الوهم والغموض المتولدين من الاتصال المباشر بين النفس والاشياء .. « وهكذا فبينما يعبر التشبيه عن تقارب الاشياء بجزء من أجزائها وانفصالها بالجوهر والماهية فان الاستعارة تغالى بذلك الشبه الجزئى وتجعله يتضخم ويتعاظم ويمتد حتى يستولى على الكل بتأثير الانفعال النفسى أوالحدس الفكرى الذى يصل الى نتائج الاشياء قبل أن يمر بأسبابها »

أما الرمز فهو لا يجمع أطراف الاشياء الى بعضها بعضا ، وانما يصدر من الداخل الى الخارج أو يلج من الخارج الى الداخل ، فيجسد النفس بشكل مادى مبتكر ، ويبعث المادى محاولا أن يبدع العالم ابداعا جديدا « فالرمزيون يعتقدون كما كان يعتقد أفلاطون ، أن عالم المادة والواقع والحس هو عالم مشوه ساقط . انه انعكاس كثيف مظلم لعالم الحقيقة.

فالواقع هو الحقيقة بعد أن تزول وتفقد ذاتها وتنهار من عدنها الروحى الاول وتنطفىء أضواؤها فى ظلمة هذا الوجود . لهذا يرى هؤلاء أن عالم الواقع المادى هو عالم منكر زائف ، انه تناع وستر وطنين . وهنا تظهر أهمية الرمز ، وهو اشارة منظورة لاشياء غير منظورة ، أو كما يقول تندال هو اشارة خارجية لحالة داخلية أو شىء شبه محدود لشىء غير محدود فى سبيل اكتشاف العلاقة الغامضة التى تربط بين المادة والروح » .

وعن دار مجلة شعر تصدر مجلة « شعر » منذ ست سنوات .. وهى المجلة الوحيدة المتخصصة فى الشعر ونقده ، تبنت فور صدورها حركات التجديد فى الشعر العربى الحديث .

يرأس تحريرها الشاعر اللبنانى يوسف الخال والشاعر السورى أدونيس « على أحمد سعيد » ، ويقوم بسكرتيرية التحرير شوقى أبو شقرا .

والعدد الجديد من مجلة شعر « خريف ١٩٦٢ » يضم قصائد ليوسف الخال ، وجيلى عبد الرحمن ، وشوقى أبو شقرا ، وفالح حسن عبد الرحمن ، وخليل الخورى ، وعصام محفوظ ، وعبد الرحمن الربيعى ، وفاضل العزاوى .

ومن السمات البارزة فى هذه المجلة أنها تربط بين ماضينا وحاضرنا برباط من الفعالية والفهم ، فهى تنشر نماذج مختلفة من الشعر العربى القديم ، وفى نفس الوقت تترجم فى جميع أعدادها للشعر العالمى المعاصر .

وفى هذا العدد الاخير قصيدتان لاوكتافيوباث، وخمس قصائد لاكسندر بيشارنيك ، وقصيدة « قدم فى الجذور وأخرى فى الغيم » لروبرتو خواروث ، وقصيدة « النشيد ٢ » لاوغسطو لونيل .

كذلك يضم العدد ترجمة أنسى الحاج لثلاث عشرة قصيدة من انتاج زعيم السيريالية أندريه بريتون مع دراسة نقدية لهذا الشعر بقلم المترجم .

ومن أهم مواد العدد ، الدراسة الفلسفية العميقة التى كتبها عادل ضاهر عن ديوان الشاعر الكبير « أدونيس » تحت عنوان « التشخصن والتخطى فى أغانى مهيار الدمشقى » ، والدراسة الجادة التى كتبها يوسف الخال حول كتاب « قضايا الشعر المعاصر » للشاعرة نازك الملائكة (1) .

وفى نهاية العدد صفحات هامة تبلور أصداء الشعر وأنباء الشعراء على الصعيد العالمى .

وعن نفس الدار تصدر مجلة « أدب » . المجلتان كلتاهما فصليتان ، أى انهما يصدران أربع مرات فى السنة .

والعدد الاخير من مجلة « أدب » هو عدد « صيف ١٩٦٢ » فقد وصل متأخرا . ولهذه المجلة نظامها الخاص ، فقد صدرت لاول مرة فى شتاء ١٩٦٢ ، والعدد الذى بين أيدينا هو العدد الثالث .

يتصدر العدد أحد مشاهد مسرحية « مهاجر بريسبين » للكاتب جورج شحادة ، ثم مجموعة أقاصيص بأقلام ابراهيم شكر الله ، وحليم بركات ، وجورج شامى ، وغادة السمان . يتلو ذلك باب الكتب يحرره فى هذا العدد : على أحمد سعيد ونور سلمان ، وعلى الجندى ، وسمير الحاج شاهين ، ثم مجموعة من الرسائل الادبية الواردة من خارج لبنان ، كتبها محيى الدين محمد من القاهرة ، وحليم بركات من أمريكا ، وقمر كيلانى من دمشق .

وسجل فاضل سعيد عقل ، وشوقى أبو شقرا « أخبار الايام الادبية والفنية » .

ويساهم الفن التشكيلى فى المجلة اسهاما فعالا حين يكتب لنا سلمان قطاية عن « القلق فى الفن الحديث » مع مجموعة من الرسوم ، ويكتب أمين الباشا « لن أموت مع الشارع والزجاجة » برفقة مجموعة أخرى من الرسوم .

ومن أهم مواد العدد مقال ستيفن سبندر ــ الناقد والشاعر الانجليزى ــ حول « المخيلة والفرد » الحلقة الثانية والاخيرة، وكانت الحلقة الاولى لنفس الكاتب حول « المخيلة والكلمة » ونشرت فى العدد السابق .

كذلك هناك دراسة أنيس فريحة عن « خصائص الفكاهة العربية » جاء فيها أن الفكاهة العربية تتميز فى نظرنا بثلاث خصائص بارزة هى الواقعية المكشوفة ، وهجوميتها أو استعدائها وتكلفها أو تصنعها، وفى تشخيصه لعنصر الروح الهجومية يقول الكاتب ان هذه الروح تظهر « فى عنف النكتة العربية ولذعها المؤلم . وقد قلنا ان النكتة فى جوهرها تعبير غير واع عن حب الغلبة والظفر والقهر . وأكثر النكات العربية هى من نوع النكتة لا الفكاهة . هذه الروح الهجومية هى ايضا بقية من تقليد الصحراء . البدوى أمير الصحراء ، والفلاة التى ينزل بها ملك له ، واذا انتقل منها الى منتجع أو ماء فهما له ولأنعامه ويقاتل فى سبيلها كمن يقاتل عن حق صراح . وقد نشأت فى نفسه على ممر العصور روح السيطرة والاستقلال . والى جانب هذه الروح نشأت فيه روح عدائية لكل ما هو خارج القبيل . نعم ، حق الضيافة واللجوء السياسى والنجدة وغيرها من الصفات البدوية أمور معروفة يحافظ عليها أشد الحفاظ ، ولكن هذا لا يمنع القول بأن من كان خارج القبيلة فهو من صنف الاعداء الى أن يظهر عكس هذا ، والعدو يجب قهره والتغلب عليه والسيطرة على أنعامه . وجاء الاسلام ونجحت الفتوحات نجاحا لا مثيل له فى التاريخ السياسى والدينى ، فعزز هذا النصر الروحى والمادى روح السيطرة ورسخ فى النفوس ، انهم شعب مقيض له أن يحكم وأن يسيطر. وفى سياسة عمر من بناء مدن على حافة الصحراء قريبة من الماء ، بعيدة عن الحضر ، رغبة فى الابقاء على هذه الروح العسكرية . الجندى الذى له أن يفتح البلدان ويمصر الامصار يجب ألا ينغمس فى حياة الحضر ، ويجب الا تستهويه الاعمال التجارية والفلاحية والصناعية . عمله الحرب وهدفه السيطرة وفى يومنا هذا نجد أن النكتة العربية لا تزال تعبيرا عن كبت وعن توق الى الغلبة والنصر . فان العقدة النفسية التى تسيطر حاليا على نفوس العرب مردها الى شعور خفى ، وهو أن العرب كانوا يوما أصحاب الشأن والسلطان فأصبحوا اليوم يعانون ضروبا من الضعف المادى » .

***

ومجلة « العلوم » التى تصدر شهريا عن دار العلم للملايين ويرأس تحريرها منير البعلبكى ، ويديرها بهيج عثمان وتختتم

---

(1) فى هذا العدد من « المجلة » بحث عن الكتاب بقلم الدكتور عز الدين اسماعيل .

عامها الثامن ابتداء من العدد القادم يناير ١٩٦٣ .. وبالرغم من عنوان المجلة وشعارها القائل « فى سبيل حضارة عربية أساسها العلم الحديث » فان صفحاتها حافلة بالبحوث الادبية والفلسفية وأبواب الكتب والمناقشات الفكرية ، كأية مجلة أدبية أخرى باستثناء خلوها من القصائد والقصص ، واحتوائها بدلا من ذلك على بعض البحوث العلمية .

ففى عدد ديسمبر ـ مثلا ـ نطالع مقالا سياسيا للدكتور محمد المجذوب بعنوان « كاد حصان السلام يكبو فى كوبا » ومقالا فكريا لمطاع صفدى دعاه « بانتظار المعجزة أيضا » . وفى العدد بحث جاد لعبد اللطيف شرارة حول « جون شتاينبك » ويعرض لنا مجاهد عبد المنعم مجاهد مقال روبرت أوبنهايمر « حول العلم والثقافة » الذى نشر بالانجليزية فى عدد أكتوبر من مجلة « انكاونتر » . ثم يحدثنا الدكتور عبد الحميد سماحة مدير مرصد حلوان عن الفلك فى الموضوع الذى كتبه تحت عنوان « الفلكيون العرب المحدثون وانتاجهم » ويكتب وديع فلسطين عن « غاية الغايات » أى السعادة الانسانية ، ومزاحم الطائى عن « أزمة التفسير الطبقى للمعرفة » ورفيق خورى عن « اليمين واليسار فى الشعر » وجول مارتينى عن « الجزائر والثورة المتواصلة » .. وهكذا تصبح « العلوم » موسوعة فكرية فى كافة مجالات المعرفة .

***

والمجلة اللبنانية الاخيرة فى جولتنا هذا الشهر هى «حوار» التى صدرت لاول مرة فى منتصف نوفمبر سنة ١٩٦٢ . وهى مجلة ثقافية عامة تصدر ست مرات فى السنة عن المنظمة العالمية لحرية الثقافة ، مستشارها الثقافى جمال أحمد ، ومديرها المسئول نديم آل ناصر الدين ، وسكرتير تحريرها رياض نجيب الريس ، ويرأس التحرير توفيق صايغ .

وفى العدد الاول تطالعنا الدكتورة سهير القلماوى ببحث هام حول « صورة البطل فى القصة العربية » تتبع فيه معنى البطولة فى أدبنا العربى من خلال النماذج البطولية فى الادب القديم والحديث .

وفى نفس العدد مقال للدكتور عبد الرحمن بدوى عن«القنبلة ومستقبل الانسانية عند يسبرز » وبحث للكاتب الايطالى ايناسيو سيلونه حول « الكاتب المعاصر والالتزام » .

ولعل أهم مقالات العدد ذلك البحث الذى كتبه البرت حورانى عن « طه حسين : تفكيره الاجتماعى » . جاء فيه أن « أهمية أوربا الحديثة عند طه حسين أنها سجلت أعلى شأو فى ذلك التطور ، أى ذروة التوازن المثالى الذى يسمح للعقل أن يحكم العالم الاجتماعى بحرية ويخضع الطبيعة لتطبيقات العلم ويقرر القوانين مستهدفا السعادة البشرية ويؤسس الحكومات التى تصون القانون وتوفق بين المصالح . لقد استولت اوربا على خيال طه حسين وعنت له أمورا ثلاثة هى ثقافة بشرية ، وقيم مدنية ، وديموقراطية . فهى ليست مجرد مستودع للآراء الصائبة بل هى تبدع صورا جميلة ، فى مقدمتها الشعر ـ وهو أديب قبل أن يكون مفكرا ، ذو تذوق فنى يشحذه فقدان البصر وان كان يحد منه ـ وعندما يكتب فى الشعر أو الرواية اليونانيين فانه لا يترك شكا فى شعوره الشخصى الاصيل نحو العالم التقليدى ، حتى ولو كان يراه بأعين متذوقى الجمال الفرنسيين العلمانيين الحريصين على استخلاص اخلاق لا مسيحية منه . وهو مخلص كذلك فى مدحه لقيم أوربا الحضارية وهى الاساس الخلقى للمجتمع . فان الاوربى كما يراه ، مستعد أن يضحى بكل شىء فى سبيل معتقده . وليس صحيحا « أن الحضارة الاوربية مادية مسرفة فى المادية » كما يظن الشرقيون. ان انتصاراتها المادية ما هى الا حاصل ثقافتها وروحيتها، وحتى الملحدون فيها على استعداد لان يموتوا من اجل مبادئهم . أما هدف الولاء والتضحية عند الاوربى فهو الامة . والتمدن الكامل هو الانتماء الى امة مستقلة ، والى أمة ديموقراطية أيضا »

من تونس تصلنا مجلة « الفكر » وهى تصدر عشر مرات فى السنة ، ويرأس تحريرها البشير بن سلامة ، أما مؤسسها ومديرها المسئول فهو محمد مزالى .

والمجلة بعددها الثالث « ديسمبر ١٩٦٢ » تجتاز سنتها الثامنة . والعدد يضم قصائد لمحمد المرزوقى ونور الدين صمود وجعفر ماجد ، وقصة لرشيد الغالى ، ومترجمات عن ريلكة لابى العيد دودو ، وعن ايميليو جرسيه لمحمد العربى عبد الرازق ، ومجموعة من الابحاث منها « لويس ماسينون » للشاذلى بويحى ، « حربنا المقبلة » للبشير المجدوب ، «المسرح فى خدمة الجميع » لحسن الزمرلى .

ومن أجود الابحاث ما كتبه الناقد مصطفى الفارس تحت عنوان « اللاقصة .. ثورة فى الادب القصصى الحديث » جاء فيه :

« نلاحظ أولا أن الادب بصورة عامة يمر الآن بأزمة تختلف عن الازمات التى تمر بها المذاهب السياسية والاقتصادية والفنية والدينية . كما نلاحظ أن هذه الازمة ليست من صنع شرذمة من الادباء المهرجين الطائشين يدفعهم الى خوض غمارها دافع التظاهر أو غلو فى الابتكار أو تهافت على الشذوذ . فالازمة أخطر من أن تقف عند حد بعض المهرجين وخطورتها فى قلبها لوضع كامل رأسا على عقب ، فهى ترمى أول ما ترمى الى نفى كل المقاييس التى ابتنى على أسسها الفن القصصى فى جوهره وفى كنهه وكيانه نفسه منذ بروز هذا الفن فى أوربا الى يومنا هذا . فمن المعلوم أن الفنون تمر بمراحل من التطور الطبيعى تكسبها قوة ومتانة وتنوعا فهل تطور القصة التى أصبحت اليوم « اللاقصة » يمكن أن يعد مرحلة طبيعية كالمرحلة التى قطعها الادب من البارناس الى الرمزية ، أو من الرومانتيكية الى الطبيعية ؟ فأزمة الادب الحديث لا تقتصر على الاشكال والمظاهر بل هى تجتاح العناصر الاساسية التى كونت الى اليوم هيكل الانتاج الادبى وأبرزته فى القالب الذى نعرفه له . مما يجعلنا نتساءل عن أمرين : هل سيكون حظ الادباء التقليديين الذين يرفضون أن يتبعوا هذا السبيل الجديد هو نفس حظ الكثير من الكلاسيكيين المتخلفين الذين أبوا أن ينساقوا مع التيار الرومانتيكى فلم يحفظ لهم التاريخ أثرا وكان مآلهم النسيان والاهمال ؟ لا يمكن بأية حال أن نتنبأ بما عسى أن يكتب التاريخ لارباب الادب القصصى الحديث ، فليس من شأننا أن نحكم لهم أو عليهم فى محل قراء المستقبل فهم سيتولون ذلك بأنفسهم كما ليس من شأننا أو بمقدورنا أن نجزم من الآن بخلود جانب من هذا الادب الحديث أو بعدم خلود الجانب الآخر .. لكننا رغم ذلك على يقين من أمر على الاقل وهو أننا أمام أزمة وأمام وضعية جديدة لا شبه لها فى تاريخ الادب القصصى بشتى مراحله وأطواره ، كما أننا على يقين من أمر اخر هو وجود أدب تقليدى الى جانب هذا الادب الجديد لا يقل عنه شأنا ولا عنفوانا . أدب لم تنضب مناحله ولم تخمد أنفاسه ولم تبد عليه آثار التدهور والاضمحلال الى حد الآن .. فنحن اذن نجد أنفسنا أمام أدبين أو قل أمام أدب ذى وجهين انقسم ليسلك مسلكين رئيسيين لا يقل الواحد منهما حتمية عن الاخر ولا مناعة ولا ارتكازا ولا خصبا » .

ومن القاهرة تصدر مجلتا « الادب » و « الكاتب » .

وعدد ديسمبر من « الادب » هو العدد السابع من سنتها السابعة ، يصدرها الامناء برئاسة تحرير الاستاذ أمين الخولى. وفى هذا العدد الاخير مجموعة من القصائد والقصص ونقدات الكتب ومقال هام للاستاذ نقولا يوسف حول « عبد الرحمن شكرى فى أيامه الاخيرة » وبحث آخر للاستاذ ميخائيل نعيمة عن « الاديب والناقد » قال فيه :

« انما الناقد هو الذى لا يعيش على حساب غيره كما تعيش الطفيليات على بعض النباتات والحيوانات بل يعطيك من وهج روحه مقاييس للحق والخير والجمال تستهويك وتفرض احترامها عليك ، الذى يرفع النقد الى مرتبة الفن العالى ،

والذى يسر الأدب بأن يتبنــاه ويعتز به . فهو مرشـــد من مرشديه ، ومنارة من مناراته ، وبان من بناته . وكثيرا مايكون نقده من قوة الاشعاع والاقناع بحيث يقضى قضاء مبرما على اتجاه قديم فى الادب ويدفع به فى اتجاه جديد ، وبحيث يغدو الزعيم الذى بفضله تتفتح وحواليه تلتف المواهب الفتية فى الامة فانه روح الثورة فى الادب . والادب الـذى لا تهزه الثورات من حين الى حين لأدب همدت ريحه ، وشـح بصره ، وتصلبت شرايينه فهو الى الموت أقرب منه الى الحياة . »

أما مجلة « الـكاتب » فتهدينا العدد الحادى والعشرين « ديسمبر ١٩٦٢ » من سنتها الثانية ، يرأس تحريرها أحمد حمروش ويقوم بسكرتيرية التحرير الاستاذ رأفت الخياط .

والعددالجديد حافل بالدراسات الادبيةوالنقديةعن «شتاينبك» لجلال السـيد و « لوركا » لعبد المنعـم صبحى و « برتراند راسل » لرمسيس عوض و « كلوديل » للطفى فام و « مهرجان الشعر » لعبد الحى دياب و « الالتزام ومسـئولية الادب » للدكتور محمد مندور و « دفاع عن الروح العربية » لعبـد المنعم الحفنى و « دفاع عن الشعر الجديد » للدكتور كمـال زكى .

ولعل مقال الدكتور غنيمى هلال حول أزمة النقد الادبى كان من أعمـق أبحاث العدد ، فقد عرض باستفاضة « النـزعة الانطباعية أو التأثرية وخطرها على النقد الادبى » فقال انبعض المتطفلين على النقد فى بلادنا ، يعمدون الى تسطيح معنى النقد الانطباعى أو التأثرى ، فيوهمون القارىء أن ذلك النوع من النقد يتيح للناقد أن ينطلق فى سرد أحاسيسه الذاتيـة ازاء العمل الادبى ، مجردة من كل قيد ودون أن تجيب لماذا كان هذا العمل رديئا أو جيدا .

ويرد الدكتور غنيمى علىهذه الدعوى بقولهان هذا التعريف للنقد التأثرى أبعد ما يكون عن دعوى التأثريين أنفسهم ، هذه الدعوى التى عرفها التاريخ الادبى فى أوربا على أنها تعنى بالتحديد أن تقتصر مهمة النـاقد على التعبير فى نقده عن ذات نفسه ، وعن انعكاس اثار العمل الادبى على فكرهومشاعره فالناقد يؤرخ لافكاره وذكرياته وثقافته ، لا للعمل الادبى الذى ينقده ولا للكاتب أو الشاعر الذى ألفه . ولهذا يختار الناقد من الانتاج الادبى ما يكون فرصة لاطلاعنا على دخيلة نفسه ، وما قرأ من ثقافات ، وما له من اتجاهات ، فى غير التـزام بقواعد أو منهج أو مذهب معين . « ويصرح التأثريون بأنهم أكثر صراحة من سواهم من الموضوعيين وأكثر تواضعـا من المنهجيين المغالطين . اذ أن بعض هؤلاء يتخذون المعايير النقدية لتبرير ذاتيتهم ، وفرضها على الانتاج الادبى فرضا ، ويتعللون بمقاييس مختلفة لستر أغراضهم الذاتية المحضة . فى حين يرى الانطباعيون أن النقـد متعة لهم ، يتـذوقون فيها جمال الآثار الادبية ويغذون بهـا حاستهم الجمالية ، ويعبرون عن متعتهم فى غير مواربة ، وفى غير غرور . لانهم لا يزعمون لانفسهم بها حقا على الادب ولا على الكاتب . ولا يريدون أن يحرموا أنفسهم متعة هذا التذوق الذاتى بالشروح والتفسيرات ، وبينما يقول التأثريون هذا الكلام على المستوى النظرى نرى أن تطبيقاتهم العملية فى النقد الادبى ـ كما يبرهن الدكتور غنيمى ـ تدل على سعة اطلاع وعمق فى الفهم يجعل من المتعذر علينا تصـديق دعواهم النظرية .

ويسوق لنا الباحث كلمات أوسكار وايلد : يبدو لى أننمو الفكر النقدى يتيح لنا أن نحقق الحياة الجماعية لجنسـنا البشرى ، لا مجرد تحقيق حيواتنا الخاصة فحسب ، وبذلك نعيش حياتنا الحديثة فى كل ما للحداثة من جدة . ذلك أن من لا وقوف له على سـوى الحاضر لا يعرف شيئا عن عصره الذى يحياه..

فلكى نعيش عصرنا ـ القرن التاسع عشر ـ علينا أن نعيش بفكرنا فى كل العصور التى سبقته وساعدت على تكوينـه . ولكى يعرف المرء شيئا عن ذات نفسه ، عليه أن يعرف كل شىء من الآخرين ولا ينبغى أن نتجاوب مع الآخرين عن طريق مزاجنا الخاص ، ولا أن نمنح الحياة ما هو بطبعه ميت لا يستقيـم مع الحياة .

ويقول وايلد فى موضع آخر :

« من يريد أن يفهم شكسبير حقا عليه أنيفهم الصلات القائمة بين شكسبير وعصر النهضة وعصر الاصلاح وعصر جيمس ، وعليه أن يوثق صلته الفكرية بتاريخ كفاح الغلبة بين الصور الكلاسية القديمة والعقلية الرومانسية المحدثة ، بين مدرسة سيدنى ودانيل وجونسون ، ومدرسة مارلو ... عليه أنيعرف ما قد أتيح لشكسبير من مواد يتصرف فيها ، والطريقة الـتى انتفع بها فى استخدامها ، وحالات التمثيل المسرحى فى القرنين السادس عشر والسـابع عشر ، وما لها من حرية فى الحـدود والمناسبات الميسرة لها ، ويطلع على النقد الادبى أيامشكسبير، وأغراضه وطرقه وقوانينه ، وعليه أن يدرس اللغة الانجليزية فى نموها ، وشعرها الحر والموزون فى مراحل نموه المختلفة ، وعليه أن يدرس الدراما اليونانية ، والعلاقة بين فن المؤلفالذى خلق مسرحية « أجا ممنون » وفن الذى خلق مسرحية ماكبث. وبالاختصار عليه أن يربط لندن فى عصر اليصابات بأثينـا فى عصر بركليس ، وأن يعرف وضع شكسبير الحق فى تاريخالدراما الاوربية والدراما العالمية . »

يعلق الدكتور هلال على هذه الاسطر بقوله :

« وليتأمل القارىء فى هذا النص ما يتطلبه الانطباعيون ـ المتواضعون فى دعوتهم النظرية ومدى سلطانها ـ مـن شروط للناقد الحق الذى يحق له أن يدلى بمشاعره التلقائيةفىرحلته الممتعة فى ثنايا الاعمال الادبية ، ليوقن بأن الامر جد لا هزل فيه ، وأن الادلاء بالآراء يسبقه الفهم والعمق والايمان بأنمايقال يستحق أن يفضى به الناقد ، احتراما للقراء وللادب نفسه »

وفى نفس العدد من « الكاتب » مقال ممتاز للاستاذ يوسف حلمى تحت عنوان « أزمة الانتاج الفنى قبل أزمة النقد الفنى» والمقال يعالج مشكلة واقعنا الفنى كله على أساس أن أزمتـه واحدة .

وبالرغم من ذلك فهو يفرق بين التطور الخاص لكل فن على حدة ، اذ أن قضية الشعر مثلا تختلف عن أزمة السينما، وكلتاهما يختلفان عن المسرح .

ذلك أن الظروف التاريخية لهذه الفنون تختلف اختــلافا عميقا ، فبينما يخلو تراثنا العربى من بعضها ، لا نراه كذلك بالنسبة للبعض الاخر ، وبينما تقف القيم الاجتماعية والتقاليد الموروثة عائقا يحول دون التطور السريع لبعض فنوننا ، لاتقف هذه القيم وتلك التقاليد بعينها نفس الموقف بالنسبة لبعضها الاخر ..

وهكذا ينبغى أن ننظر الى مشكلات واقعنا الفنى على ضوء ظروفنا التاريخية « فهذه الظروف مثلا ساعدت على تطورنا فى مجال فن الرسم ، وفن النحت ، بحكم الآثار الفنية الباهرة الباقية من تراث عباقرة الفنانين من أجدادنا .. تلك الآثار التى أوجدت بيئة فنية وأورثت أنامل الاحفاد مواهب النحاتين والرسامين عن أسلافهم العظام ، كما خلقوا جوا معينا جعل دراسة الفنون التشكيلية ضريبة رغم كل المعوقات والصعوبات التى كان يضعها أعداء التطور أمام أى بعث جديد ..

ولهذا ارتفع انتاجنا التشكيلى الى مستويات حرست معهـا بعض المتاحف العالمية المشهورة على اقتناء بعض من أعمـال فنانينا ، كما نالت أعمال أخرى بعض الجوائز فى المعـارض الدولية . وقد اهتدى الفنان التشكيلى عندنا ـ وخاصة بعد الثورة ـ الى منابع الالهام فى البيئات الشعبية وفى الطبيعـة المحلية وفى الومضات العبقرية فى الفنون الشعبية . وقـد ساعده هذا وسوف يساعده أكثر على التعمق والتجـويد والانطلاق دون حدود ولا عوائق ولا قيود » .

ان حصاد نهاية عام ١٩٦٢ من المجلات الادبية العربية يؤكد أننا نقترب من مستوى العصر والتعبير عن حضارتنا .



المجلات الانجليزية والامريكية

يقدمها : محمد محبوب

العالم السوفييتي لاندو الفائز بجائزة نوبل مات ٤ مرات فى المستشفى

« مات » العالم الكبير أربع مرات .. وفى المرات الاربع أعاد الاطباء السوفييت الحياة الى قلبه .

وطوال سبعة أسابيع ظل يتنفس بمضخة .. وكان عليه بعد ذلك أن يتعلم ثانيا كيف يتنفس تنفسا طبيعيا .

ولكن الدكتور ليف لاندو جلس فى فراشه بالمستشفى فى الشهر الماضى وتحدث فى سعادة عن فوزه بجائزة نوبل فى العلوم الطبيعية .

وقد روت مجلة « أخبار عالم الطب » فى عددها الاخير تفاصيل قصة شفائه المذهلة ، فقالت ان سائق سيارة الدكتور لاندو انحرف فوق طريق ثلجى قريب من موسكو ليتفادى صدم طفلة صغيرة ، فاصطدمت السيارة بسيارة نقل .

وبمعجزة لم يقتل الدكتور لاندو على الفور .. ولكنه أصيب بكسر فى الجمجمة ، وارتجاج فى المخ ، وصدمة عصبية عنيفة ، وتحطيم فى تسعة ضلوع ، وثقوب فى الصدر ، وتمزيق فى المثانة ، وكسور فى تجويف الحوض وشلل فى الذراع اليسرى ، وشلل جزئى فى الذراع اليمنى والساقين وانخفاض فى النبض وهبوط فى الدورة الدموية ، كما تذكر المجلة الطبية ..

وفى يوم وقوع الحادث فقد الدكتور لاندو تماما القدرة على السمع والابصار والنطق والاحساس بالألم ، وكان ذلك فى يوم ٧ يناير الماضى .. أما اليوم فان العالم الطبيعى الذائع الصيت يتحدث عن العودة الى العمل .

وقد اجتمع الاخصائيون السوفييت لانقاذ عالم من أوسع علماء روسيا شهرة .. وفى تلك الليلة فتح الجراحون جمجمته واستخدموا الباولينا الكيمائية لخفض الضغط وتخفيف الاورام

وظلوا طوال الوقت يستخدمون مضخة « أوكسجينية لامداده بالاوكسجين» فى حين قام جهاز كهربائى خاص بامتصاص المخاط والبصاق . وكانوا يغذونه بما يشبه السوائل من طريق أنفه .

وارتفعت حرارته الى ١٠٧ درجات فهر نهايت ، ولم تهبط الى ١٠٤ الا نادرا ، بالرغم من العقاقير الخاصة المضادة للحرارة التى أرسلت بترتيبات خاصة قام بها أصدقاء خارج الاتحاد السوفييتى ، وكان الرسل الذى يتلقون شحنات الطائرات من الادوية الخاصة فى أغلب الاوقات من مشاهير الاطباء .

وكان جسد الدكتور لاندو محطما تحطيما شديدا بالغ القسوة الى درجة لم تسمح على الاطلاق بأستخدام الوسائل العادية مثل الجبس لاصلاح العظام المكسورة .

وبعد أربعة أيام من الحادث توقف قلب الدكتور لاندو ، فسارع الأطباء الى دفع الدم بمضخة خاصة فى عرق بذراعه الايسر ثم حقنوه بالمنبهات فعاد قلبه يخفق من جديد .

و « مات » ثانيا فى اليوم السابع وفى التاسع ، وفى الحادى عشر - وفى كل مرة كان الاطباء يعيدون اليه الحياة ..

ومضت المجلة الطبية فقالت : ان العظام المكسورة بدأت تلتئم فى الاسبوع الرابع ، ولكن الدكتور لاندو كان لايزال مشلولا ، ولايبدى أية علامات على الادراك أو المعرفة .

ودعى الخبراء العالميون للمشاورة ، ولكنهم لم يستطيعوا الاتفاق على ضرورة اجراء جراحة . ثم قرر الخبراء استبعاد الجراحة نهائيا عندما استطاع الدكتور لاندو معرفة أحد أصدقائه .

وفى معهد جراحة الاعصاب بالاكاديمية السوفيتية وجد البروفسور بلينا فيناوسكايا مراكز خاصة فى الجهاز العصبى يمكن أن تنشط النطق ، وسرعان ما استطاع لاندو أن ينطق بعبارات قصيرة بسيطة .

واستمر الخبراء يطبقون أحدث الكشوف الطبية وأبرع الاساليب ، ولكن الدكتور لاندو ظل مدة طويلة فاقد الذاكرة تماما .. ومع ذلك فانه حين بدأ أحد أصدقائه يتلو أشعاره المحببة الى نفسه ، استطاع أن يكملها دون أن يتلعثم .

وما أن حل منتصف شهر يوليه حتى كان حديثه يتطرق الى عمله فى العلوم الطبيعية .. ويعتقد الاطباء الآن أن الدكتور لاندو قد استعاد تماما قدرته على التفكير العميق المنطقى .. ولكن ذاكرته لاتزال مهتزة بعض الشىء ..

(عن « نيويورك هرالد تريبيون »)

الاحتفال بمرور ٢٠ عاما على بداية العصر الذرى

بدأ العصر الجديد بعد ظهر يوم برده قارس وغيومه كثيفة منذ ٢٠ عاما مضت ، فى يوم ٢ ديسمبر سنة ١٩٤٢ بالتحديد . أما المكان فكان معملا يقع فى ساحة فسيحة تحت قوائم الملعب القديم لجامعة شيكاغو . وهناك اجتمع فريق من العلماء والمهندسين على رأسهم ايزيكو فيرمى العالم الايطالى الذى لجأ الى أمريكا استنكارا لطغيان موسولينى . وكانوا قد فرغوا من بناء أول مفاعل نووى فى التاريخ . وهم يستخدمونه الان لانتاج أول تفاعل نووى خاضع للسيطرة .

وكان المفاعل جميلا فى بساطته . وقد أطلق عليه اسم « كوم » pile والحق انه كان كذلك ــ كوما زنته ٥٠٠ طن من الطوب المصنوع بدقة آلية بالغة من الجرافيت الخالص ، ووضعت فى داخل بعضه بطريقة محسوبة بعناية تامة مكعبات صغيرة من اليورانيوم أو أوكسيد اليورانيوم . بينما أعدت قضبان طويلة مغلفة بعنصر الكادميوم المعدنى بحيث يمكن سحبها أو دفعها الى داخل الفجوات العميقة فى الجرافيت .

وكان ذلك كل مافى الامر . فعملية الكوم تعتمد على خصائص طبيعية هى : ١ ــ اليورانيوم ، الذى يقذف النيوترونات بمعدل ثابت بطبيعته ٢ ــ الجرافيت ، الذى يقلل من سرعة انطلاق النيوترونات دون أن يمتصها . وأخيرا ٣ ــ الكادميوم ، الذى يمتص النيوترونات بطريقة فعالة جدا . وكان فى تقدير أصحاب التجربة انه اذا سحبت قضبان الكادميوم خارج الفجوة تدريجيا ، فان نسبة النيوترونات المنطلقة من اليورانيوم والمعرضة للامتصاص سوف تقل ، وبذلك يحدث مزيد من الانشطار . وعند نقطة ما من عملية السحب ، سوف ينتج الانشطار مجموعات جديدة من النيوترونات بسرعة تزيد عن قدرة الكادميوم على امتصاصها . والنتيجة : تفاعل متسلسل Chain reaction

وفى الساعة العاشرة والدقيقة السابعة والثلاثين من صباح ذلك اليوم ، وقف عالم الطبيعيات جورج ويل مستعدا للبدء فى سحب قضيب المراقبة الاخير ، الذى كان يحمل علامات تبين كم من الاقدام والبوصات بقيت من القضيب فى داخل الكوم .

وقال فيرمى فى هدوء : « **اسحبه الى علامة ١٣ قدما ياجورج** » . ثم راح العالم الكبير يراقب العدادات والاجهزة

المدة لقياس معدل قذف النيوترونات فى داخل الكوم . وبينما كان ويل يسحب القضيب ، أخذت العدادات تقرقع فى سرعة متزايدة . وقام فيرمى ببعض العمليات الحسابية بمسطرة حاسبة اعتاد أن يحملها معه دائما ثم قال : « **ليس هذا هو المطلوب** ». — ذلك أن معدل الاشعاع انخفض نتيجة لتعادل النيوترونات التى يقذفها اليورانيوم وامتصاص الكادميوم للنيوترونات .

وفى ذلك الصباح ، طلب فيرمى من ويل عدة مرات أن يسحب قضيب المراقبة أبعد قليلا الى الخارج ، ست بوصات أو قدما . وفى كل مرة كان الاشعاع يزيد ، فقط لينخفض ثانيا ، ومعنى هذا أن طول قضيب المراقبة Control road الموجود فى الداخل لايزال أطول من اللازم .

وبعد تناول طعام الغداء ، أمر فيرمى بسحب القضيب قدما آخر . ومرة أخرى انخفض معدل الاشعاع نتيجة لتعادل القذف مع الامتصاص .. ثم ست بوصات أخرى .. **لا تزال غير كافية** .. وهنا صاح فيرمى : « **اسحبه قدما آخر** » وكانت الساعة وقتها بالضبط الثالثة والدقيقة الخامسة والعشرين بعد الظهر .

وقرقعت العدادات فى صخب .. وقال فيرمى : « **سوف ننجح فى هذه المرة** » .. ثم أخذ يحرك مسطرته الحاسبة .

ونجحت التجربة ، وتمت معجزة التفاعل المتسلسل الذى يتحكم فيه الانسان .. وفى هذه اللحظة التاريخية الخطيرة عرف كل من فى المعمل من العلماء أن العالم لن يكون أبدا مثلما كان قبل مجىء التفاعل النووى المتسلسل .

(عن مجلة « تايم » الامريكية)

حديث مع شارلى شابلن
بعد نيله الدكتوراه الفخرية من جامعة اكسفورد
بقلم هارولد اولرمان

استقبلنى شارلى شابلن فى محطة لوزان .. ولم اره للوهلة الاولى ، فقد غادرت القطار عند نهاية الرصيف وكان هو ينتظر عند باب الخروج الاوسط . كنت أتفحص الناس بحثا عن رجل يميل الى القصر له شعر أبيض كالثلج . وعندما التقطته عيناى كان يبدو مثلما رأيته آخر مرة فى زيارة للندن منذ خمسة أعوام مضت — فقط زادت بدانته قليلا . وكان كريما مجاملا كعادته وهو يحيينى فعرض أن يحمل عنى حقيبتى قبل أن يعود سائق سيارته ، الذى كان لايزال يبحث عنى ، الى السيارة « البنتلى » التى كانت تنتظرنا خارج المحطة . ولست فى حاجة الى أن أقول اننى رفضت مجاملته الكريمة ..

وعندما استقر بنا المقام فى السيارة تأهبا لرحلة تستغرق ثلاثين دقيقة الى « ففى » حيث يقيم شارلى ، أردت قطعا للوقت أن أداعبه بشأن الشرف الذى أسبغته عليه جامعة أكسفورد قبل ذلك بيومين ، فقلت : « **هل اخاطبك الآن بلقب دكتور ، ياشارلى ؟** » فضحك ثم بدأ يروى لى بكل ماعهد فيه من حرارة لازمته طوال عمره قصة الاحتفال الذى اقيم فى اكسفورد والكلمة التى القاها على الاساتذة المجتمعين ومشاهير القوم الآخرين أثناء مأدبة عشاء أقيمت بعد أن منحت الدرجات الفخرية له ولدين راسك وجراهام سذرلاند .

وقبل ذلك بأيام قليلة ، كان المؤرخ هيو تريفور روبر ، وهو الآن أستاذ باكسفورد ، قد أدلى بتصريح أعلن فيه استنكاره لمنح درجة فى الآداب من جامعة اكسفورد لممثل ، وممثل كوميدى !

ومن بين الأشياء الأخرى التى حكى لى شارلى انه قالها أثناء احتفال اكسفورد شىء بهذا المعنى : لقد أعلنت عبارات الدهشة ان لم يكن الغضب لان ممثلا كوميديا قد منح دكتوراه فى الآداب .. وأنا طبعا لست من رجال الادب man of letters .. ولكن هذا اللقب غامض ومبهم « يلاحظ أن ترجمته الحرفية هى : رجل الرسائل » لان هذه العبارة قد تعنى عدة أشياء — مثلا : ساعى البريد !

(عن « سنداى تايمز » البريطانية)

« الموناليزا » اشهر صورة فى العالم
تعرض فى أمريكا بتامين
٤٠ مليون جنيه استرلينى

لوحة الموناليزا درة ليوناردودافنشى الخالدة ، وأشهرصورة فى العالم ، سوف تغادر متحف اللوفر فى رحلة قصيرة الى الولايات المتحدة حيث تعرض هناك ، لتستمتع بها جماهير الشعب دون أن يتحملوا مشقة السفر الى باريس ..

وقد اتخذ قرار المجازفة بارسال الموناليزا عبر الاطلنطى بعد أسابيع طويلة من المناقشات الحامية فى فرنسا .

فاكاديمية الفنون الجميلة تعارض أشد المعارضة نقل اللوحة من مكانها .. وهناك نقاد فنيون قالوا مامعناه : « **اما ان يحترق اللوفر فنرتاح من عناء الاهتمام بأمر الموناليزا ، واما ان يتحمل الناس عناء المجىء الى باريس ليشاهدوا الموناليزا فى مكانها** .. »

ولكن المسيو أندريه مالرو وزير الثقافة الفرنسى قال قبل ذلك أثناء زيارة للولايات المتحدة ان الاعمال الفنية العظيمة يجب أن تكون فى متناول كل الناس .

ويقال أنه وعد مسز جاكلين كنيدى أنه سوف يدبر أمر اعارة الموناليزا لامريكا .

وسوف تعرض اللوحة فى واشنطن مدة ثلاثة أسابيع . وخلال رحلة الاطلنطى سوف توضع فى غرفة خاصة على الباخرة « فرنسا » تحت حراسة ستة جنود يلازمونها بصفة مستمرة . بينما يقيم المسيو جان شاتلان مدير متحف اللوفر فى الغرفة المجاورة .

والمعتقد أن الجهات المسئولة قد أمنت على اللوحة بمبلغ ٤٠ مليون جنيه استرلينى .

(عن « ديلى ميل » البريطانية)

مسح صحراء نيفادا الامريكية
بحثا عن الانسان القديم منذ ٣٠ الف سنة

فى بقعة شديدة البرودة من صحراء نيفادا تقع على بعد ١٢ ميلا الى الشمال الغربى من مدينة لاس فيجاس تعمل آلات البولدوزر واجهزة الاشعاع الحديثة والمعاول القديمة بهمة لاتفتر فى سبيل اعادة كتابة قصة الانسان الاول فى القارتين الامريكيتين .

ويبحث العلماء عن آثار لرجال يحتمل أن يكونوا قد صادوا الجمل والماموث والبيسون فى هذه المنطقة منذ أكثر من ٣٠ الف سنة عندماكانت هذه الصحراء القاحلة واد خصيب تحيط به قمم الجبال الحافلة بالغابات الكثيفة .

فقد كشفت الحفائر فى الخريف المنصرم عن عظام كثيرة لهذه الحيوانات وأيضا للجواد المنقرض . والسؤال هو : هل ماتت هنا موتا طبيعيا أو أن الانسان صادها ، والتهم لحمها بعد طهوها ؟

وفى أول اكتوبر الماضى بدأ العمل باعتماد قدره ٤٢٫٢٠٠ دولار كمنحة من مؤسسة العلوم القومية وبمعدات تقدر قيمتها على الاقل بمبلغ ٣٠٠٫٠٠٠ دولار كمنح خاصة فى صورة آلات ثقيلة وأجهزة دقيقة وخدمات فنية .

ويجمع غالبية العلماء المختصون على أن الانسان القديم جاء الى العالم الجديد من آسيا عندما كان هناك جسر أرضى يربط آسيا بألاسكا فى المكان الذى يشغله مضيق بهرنج .

(عن « نيويورك تايمز »)



إعداد : أنور الجندى

((المقتطف))

دعوة الى تعليم البنات فى المدارس العالية

للدكتور فؤاد صروف

قد يظن القارىء لأول وهلة أن البحث فى تعليم النساء فى المدارس العالية لا محل له فى البلاد الشرقية ولا سيما فى القطر المصرى لأن البنات لم يحصلن حتى الآن على التعليم الابتدائى . والمدارس التى يتعلمن فيها التعليم الابتدائى قليلة جدا لا تفى ببعض الحاجة فاذا كان فى الطاقة انشاء مدارس أخرى للبنات وجب أن تكون من نوعها لا من نوع المدارس العالية لان الأهم مقدم على المهم والضرورى مقدم على الكمالى .

وهذا صحيح كله ، لكن الناظر فى أمر التعليم يرى أن مدارس الصبيان العالية لم تنشأ لكل الناس ولا ينتظر أن يتعلم فيها كل أحد ولا هى ــ كافية ــ لشبان البلاد كلهم ومع ذلك يحث الناس على تعليم أبنائهم فى المدارس العالية ، ولابد من أن يتعلم فيها العدد الكافى لادارة الاعمال الكبيرة ولا سيما الفنون التى تقتضى توسعا فى العلوم كالطب والقضاء والادارة والتعليم . ولابد لكل بلاد من أناس يكونون فى جسمها كالعمود الفقرى فى جسم الحيوان يحفظون كيانها وبهم يقوم هيكلها أو كالدماغ فى جسم الانسان عليه يتوقف أعماله فاذا أردنا أن نجارى الامم المرتقية فلا بد لنا من أن نعلم فريقا من بناتنا العلوم العالية كما تفعل تلك الامم .

الطبيعة الخامسة

ان الأطباء المتقدمين قالوا . بأربع طبائع فى جسم الانسان (١) مزاج البدن (٢) هيئته التركيبية (٣) القوة المدبرة (٤) حركة النفس .

والعلم الطبيعى لا يعرف فى جسم الانسان غير المادة والقوة فالعظم والعضل والدم والاعصاب والدماغ والجلد والشعر كل ذلك مادة والحركة التى تحركها هذه الاعضاء قوة .

أما ما يعنونه بالطبيعة الخامسة فهو أن الطبائع الاربع المشار اليها آنفا تشمل كل قوى الانسان فاذا اعتاد عادة ما صارت تلك العادة طبيعة خامسة له .

((مجلة المجلات العربية))

الكتب ومطالعتها

بقلم : أحمد أفندى حافظ عوض

(المحرر بالمؤيد)

كان اللورد ماكولى وهو من أكبر سواس الانكليز فى أوائل القرن الثامن عشر ذا ثروة طائلة ونفوذ ممتد بين جميع الأمة وشهرة ذائعة ومع ذلك يقول فى مذكراته ما نصه : اننى مع الثروة الطائلة والشهرة الذائعة الصيت لم أجد سعادة ولم أذق لذة فى غير الكتب ومطالعتها فانها تملأ مخيلتى بالمناظر الجميلة والاشكال الجليلة والخيالات البديعة وترشدنى الى طريق الحق وتقودنى الى منهج الصدق وتخفف أحزانى وتواسينى فى أشجانى وتشاركنى فى وحدتى فهى صديقتى التى لا تتغير لها خليقة ولا تتبدل لها فى الشدة والرخاء سليقة ..

وقد قال المتنبى :

أعز مكان فى الدنا ظهر سابح
وخير جليس فى الزمان كتاب

وقال آخر : من لم يجد سميرا فسميره الكتاب

وحقيقة يجلس الانسان فى مكتبته كأنه موجود فى كل ركن من أركان العالم . يسوح مع كل سائح يشاركه فى تصوراته ويقاسمه فى أعماله . يسمع أقوال الخطباء السابقين واللاحقين ويصفق مع السامعين استحسانا أو يصفق استهجانا يقرأ تواريخ الامم فيضيف عمرا الى عمره . يرفرف كالطائر على أطلال منف ونينوى وأشور وقرطجنة يرى ما لم يره انسان فى زمانه .

وقال جيبون : اننى أفضل حب المطالعة على كنوز الهند فان حياتى بقراءة الكتب أسعد حياة على سطح الكرة الارضية » .

شذرات

× أنشئت مدرسة الطب فى الديار المصرية سنة (١٢٤٢ هـ) وجلب لها ١٠٠ تلميذ من طلبة الأزهر الشريف .

× لم يكن شرب الدخان معروفا فى مصر قبل عام ١٠٠٧ هـ .

× العباسية : واصلها (الريدانية) وسميت العباسية نسبة الى عباس باشا الاول لكونه سكنها مدة ولايته .

× قبة الفداوية : قبة شامخة فى شارع العباسية جهة الغرب وقد بحثنا كثيرا فلم نعثر على تعليل لهذا الاسم . وغاية ما عثرنا عليه أن هذه القبة جزء من (تربة) بناها السلطان طومان باى الأشرف .

= **من موضوعات العدد :**

× **تربية البنات (لفنلتون) ترجمة سيد كامل .**

× **السلطان الغازى محمد الثانى الفاتح .**

((الضياء))

اللغة المالطية

بقلم : ابراهيم اليازجى

هى أغرب لهجة وقع التفاهم بها بين أفراد الانسان ، لا تنطبق على قياس ولا ترجع الى أصل معلوم ولا يجد لها اللغوى مكانا من سلسلة اللغات بل هى خليط من السنة شتى تداخل بعضها فى بعض. وتنكرت مخارج حروفها وتبدلت صيغ كلماتها وتراكيبها فلا هى فى لغات المشرق ولا فى لغات المغرب ولا وجود لها الا فى الجزيرة التى هى منسوبة اليها .

ومعلوم أن هذه الجزيرة قد تعاقبت عليها أمم شتى من كل جيل فتركت فيها كل أمة أثرا . وأول من يذكر ممن استولى عليهـا الفينيقيون ثم عقبهم اليونان فالقرطجنيون والرومان والفندال والغوثيون والعرب ، وكان دخول هؤلاء اليها فى أواخر القرن الثالث للهجرة ، ثم دخلت فى حوزة النرمان ثم الالمان فالطليان والفرنسيس والاسبنيول الى أن افضت أخيرا الى نوبة الانجليز.

وقد اجتهد العلماء فى فحص لغتها لعلهم يستدلون بها على سكانها الاولين فلم يتسن لهم التوصل الى ذلك على وجه جلى .

وممن بحث فيها (كنيتن دوتين) فى أواسط القرن السادس عشر فذهب الى أن أصل سكانها من القرطجنيين لأنه وجد فى لسانهم كثيرا من الألفاظ السامية ووافقـه فى ذلك جماعة من علماء القرن الثامن عشر .

ثم تولى البحث فيها (جيز ينيوس) فى أوائل القرن التاسع عشر فأثبت أن أكثر كلماتها عربية وهو المعروف اليـوم الا أن غالبها مشوه بما دخل عليه من التحريف والتبديل ويخالطها كلمات من اليونانية والطليانية والالمانية وفيها ألفاظ لا يعرف أصلها ولعلها من المالطى القديم أو الفينيقى على أن من الألفاظ العربية ما يستعملونه بغير معناه فضلا عما ذكر من تبـديل المقاطع والصيغ كابدال الخاء المعجمة بالحاء المهملة وابدال الحاء المهملة أحيانا بالهاء . والغين بالعين وبالهاء والطاء بالتاء وغير ذلك .

أما كتابتهم فبالحرف اللاتينى مع اصطلاحات مخصوصـة فى تصوير بعض المقاطع التى لا توجد فى اللاتينية الا أن هجاءهم يختلف كثيرا عن الهجاء العربى

واهل هذه اللغة على اشد المغالاة بها والتعصب لها .

واغرب من هذا انك ترى قوما عندنا لغتهم أفصح اللغات وفيهـا من كنوز البلاغة والعلم ما يعز وجوده فى سواها وتراها من أرخص الأشياء عند أهلها .. وتراهم من ازهد الناس فيها .

((الهلال))

أول ترجمة لعمر الخيام

لجورجى زيدان

قلما كتب العرب أو الفرس عن هذا الشاعر الفيلسوف. ولعل السبب فى ذلك اتهامهم اياه بضعف العقيدة كما فعلوا بكثيرين غيره من فلاسفة المسلمين على اننا لا نعدم وسيلة لاستخـراج ترجمته من أماكن متفرقة .

وهو من أعظم رياضى الفرس وفلكييهم ورجـال الادب عندهم واسمه « غياث الدين ابو الفتح عمر بن ابراهيم الخيام » أو الخيامى ولعله سمى بذلك نسبة الى صناعة أبيه لأنه كان يتجر بالخيام .

تفرغ عمر لما كان مفطورا عليه من الميـل للعـلم وخاصـة الرياضيات والفلك فألف كتابا فى الجبر أهداه لنظام الملك اقرارا بفضله عليه . ثم الف كتبا أخرى فى المساحة والمكعبات ، فنبغ بين الاقران وطارت شهرته فى الآفاق حتى استدعاه السلطـان ملك شاه وكلفه تدوين بعض الارصاد الفلكية المطلوبة ليسـاعد بها على الاصلاح الذى كان ينوى ادخاله فى التوقيت (الروزنامه) فقضى عمر فى مرصد ملك شاه مدة جاء فيها بأعمال خلدت ذكره وضاعفت فضله .

على أن شهرته بالاعمال الرياضية ضاعت فى الشهرة التى نالها بعد ذلك فى عالم الأدب والشعر على أثر نظمه « الرباعيات » وهى عبارة عن خمسماية بيت لم يسبق لها مثيل فى الفارسية وتمتاز « الرباعيات » بأنها مؤلفة من اشطر كل أربعـة منها بيت . الشطران الأول والثانى والشطر الرابع على قافية واحـده ويبقى الثالث بلا قافية معلومة غالبا .

وأكثر ما فيها عن الفلسفة الصوفية وقد أبدى فيهـا رأيه بحرية تامة ، فقامت عليه قيامة العلماء فى ذلك العصر وسلقوه بألسنة حداد فجادلهم وتغلب عليهم بسلاح من أدلتهم فاتهمـه بعضهم بالمروق فى الدين . ويعده العلماء الآن (فولتير) المشرق لحرية فكره وقوله .

ويقولون أنه مادى المذهب كافر وفضله بعضهم على فولتيـر. وقال انه جمع كثيرا من حسنات بيرون وشوبنهور وأفكارهما فى رباعياته وأنه واضع الفلسفة الجديدة التى يتفاخر بها أمثـال هؤلاء الفلاسفة .

((المشرق))

الآثار الشرقية فى مكاتب باريس

للأب انطون رباط اليسوعى

ان فى باريس كنوزا مطمورة لم يتصد حتى الآن لوصفها أحد من الأدباء . ومرادنا بها الرسائل والمذكرات التى كتبها الشرقيون فأرسلوها الى الدولة الفرنسـوية منـذ نيف وثلثمائة سـنة ـ مضت ـ فى عاصمة فرنسه فى مكاتب الوزارات التى أسعدنا الحظ بمطالعتها واستنساخ قسم صالح منها يفيد تاريخ بلادنا افادة عظيمة . وهذه الكتابات عبارة عن مئات من المجـلدات الضخمة الرزم . الملفوفة والأوراق المنضدة فى اسفاط وقماطر لم يزل أكثرها مجهولا .

أما الاضابير التى تحفظ فى مكتب وزارة الخارجية فمدارها على الكتابات الرسمية التى تداولت بين فرنسـا وغيرها من الدول . وأهمها سلسلة « المعاريض والمذكرات » وتحتوى على مئات من المجلدات فى علائق فرنسه مع بقية الدول منها ٧٥ مجلدا تحت عنوان « الدولة العثمانية وفرنسه » .

وسلسلة الرسائل السياسية ، والقسم المختص بالدولة العلية فى هذه السلسلة لا يقل عن ٢٥٩ مجلدا ضخما وكلها تتضـمن

وسائل سفراء الدولة الفرنسوية لدى البـاب العـالى الى ملوك فرنسة ووزرائها مع صورة الاجوبة عليها .

وهذه السلسلة مع غنى مواردها وسعة فوائدها تنقصها رسائل عديدة فى مجلداتها الاولى فانها تبتدى بالقرن السادس عشر ولا تشمل الا غاية سنة ١٦٦٥ سوى عشرة مجلدات وبعض ما ينقص هذه السلسلة تجده فى مكتبة باريس العمومية .

« الجامعة »

عدد خاص عن :

ابن رشد وفلسفته

هو قاضى قضاة الاندلس وأشهر فلاسفة الاسلام على الاطلاق وأعظم شراح فلسفة ارسطو فى العالم . نفاه أبناء عصره ومنعوا كتبه لاشتغاله بالفلسفة ، وعلى شروحه الفلسفية بنى الاوروبيون فلسفتهم فى القرون الوسطى . وكان اسمه مشهورا عندهم شهرة أرسطو .

ان كل من رام الدخول الى دار الفلسفة وجب عليه الابتداء بالفيلسوف اليونانى العظيم (ارسطو) وتلامذته لأن فلسفته كانت أساس الفلسفة فى العالم . ومعلوم أن أقرب تلامذته الينا هم ابن رشد وابن بجا وابن سينا وابن طفيل وابو نصر الفارابى وغيرهم من أعظم فلاسفة العرب .

وكما كنا نشتغل بكتابة ترجمة الامام ابى حامد الغزالى الذى فاق فلاسفة العرب بنقض الفلسفة والدفاع عن الدين كما فاقهـم ابن رشد بتعزيز الفلسفة ومبادئها العلمية اذ وردنا أن صـاحب المنار فى العاصمة وصيفنا الشيخ رشيد رضا يحرك خاطر فضيلة العلامة الاستاذ الشيخ محمد عبـده مفتى الديار المصرية على « الجامعة » لعدة أسباب وأن فضيلة الاستاذ عزم على الرد على المقالة التى نشرتها الجامعة فى الفيلسوف ابن رشد .

ولكن ما أشد ما كانت دهشتنا عند قراءتنا بعد ذلك فى المنار المقدمة التى مهد بها الرصيف للمقـــالة الاولى التى رد بها الاستاذ على مقال الجامعة ، ذلك لان المقدمة تخالف ذلك الكتاب على خط مستقيم .

(ومن أجل هذا أردنا) الاسهاب فى ترجمة الفيلسوف ابن رشد اسهابا يحيط بكل أطرافها ويطلع قراء اللغة العربية على تفاصيل حياة ذلك الحكيم العظيم .

ومما لا يحتاج الى بيان أنه موضوع فلسفى لاديني ولو كـان دينيا بحتا لامسكنا عن الخوض فيـه . ولكنا نعلم أن العـلم والفلسفة والادب انما هى ــ مثل النور والهواء والأرض والماء ــ نعم ونفائس مشتركة بين الجميع .

(البحث فى ٢٧٦ صفحة)

« أنيس الجليس »

حلم شاعر

لأحمد محرم

وبك نفسى لا تكثرى الاحلاما	فلقد هجت للفؤاد سـقاما
كلما نمت هاجنى منك شــأن	يمنع العـين بعده أن تنـاما
انمـا أطلب الرقـاد فـرارا	بك من عالم الأذى واعتصـاما
اذا حرت لا أطيق حـــراكا	فى مهادى ولا أحيــر كلاما
رحت تبغــين ما يسـوق لى	الاحزان تتـرى وبعث الآلاما

من موضوعات العدد :

قصة بعنوان (الغيب) بقلم فيلكس فارس

« الاستقلال »

الدعوة الى التوسع فى التعليم التجارى

حكومة مصر كما نعلم مؤلفة من عنصرين : عنصر أجنبى وعنصر مصرى ولسنا من القائلين بوجوب التنافر بين العنصرين فذلك يضر ضررا بليغا ، ولكن لا يليق بالعنصر الوطنى أن ينام ويغفل عن مصلحة أمته متمسكا بما يخبئه بعض أفــراده من المـزايا لاشخاصهم ، فذلك محط بشأنهم فى أعين عقلاء الامة بل يجب على وزرائنا الكرام أن يلتفتوا الى خير الامة التى ألقت اليهم مقاليد تدبيرها ويضعوا مشروعا لتعميم التعليم الابتدائى وجعله اجباريا، وانشاء مدرسة ابتدائية ومدرسة زراعية وأخرى صناعية فى قصبة كل مديرية ومدرسة ابتدائية فى كل مدينة كبيرة ثم مدارس تجارية وصناعية تمكن التجار الوطنيين من درس أساليب التجارة وطرقها ومسابقة التجار الاجانب والوصـــول يوما ما الى القبض على أزمة التجارة المصرية .

***

المؤلفات الجديدة

المقتـــطف

● « الثورة الافرنسية » (لأمين الريحانى)

من تأليف (أمين افندى فارس ريحانى) قال فى مقدمتها أنه أنشأها ليطلع عليها أخوانه الذين لا يعـرفون الانجليزية ولا الفرنسوية والحقها بمقالة انتقادية جمع فيها الافكار التى تولدت فى نفسه حينما قرأ تاريخ الثورة الذى الفه توماس كارليل .

● « النخبة » (لرشيد مصوبع)

ديوان من الشعر للشاعر المطبوع رشيد افندى مصوبع فيه كثير من قصائد الغزل الرقيق والوصف البديع وكثير من الأبيات الحكمية .

● « تاريخ التمدن الاسلامى » لجورجى زيدان

نقد الكتاب بقلم خليل ثابت

الهـلال

الالفاظ القبطية واللغة العامية المصرية

لحضرة اقلاديوس أفندى لبيب منشىء مجلة عين شمس ولع باللغة القبطية ونظر عويص ما فيها . أصدر فى كتابه طائفة من الالفاظ العامية المصرية التى ترد الى أصل قبطى وعددها ١٥٥ لفظة .

المشـــرق

« ابن رشد وفلسفته » : لفرح أنطون

يتتبع فى أكثر أقواله مزاعم رنان (رينان) ولم يكتف بذلك بل ثار هذا الجاحد فى ماله من المطاعن فى سائر مصنفاته بالسيد المسيح

المنـــار

● رحلة صادق العظم الى صحراء افريقيا »

رحلة باللغة التركية أودعها المؤلف ما رآه واختبره من أحوال المكان والسكان وقد عرب الرحلة جميل العظم فقد طاف المؤلف بجوانب الصحراء واكتنه شئونها عامة .

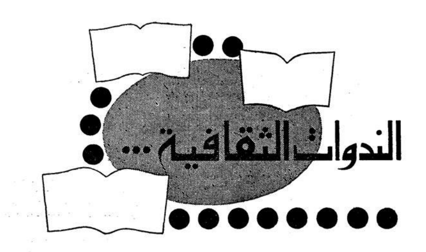
أنيس الجليس

● « متاعب الهوى »

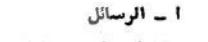
رواية من روايات مسامرات الشعب ألفها الأديب صالح أفندى جودت المترجم بالنيابة العامة فجاءت كسائر ما صدر من قلمه جديرة بالاقتناء والمطالعة .

● » رفع الخبط عن مسألة الضغط » .

كتاب علمى صنفه السيد ابن شهاب الدين العلوى يرد به على دعوى القائلين بأن الهواء ضاغط على الاجسام وقد جاء على ذلك ببراهين كثيرة تزيد دعواه .



تقدمها : نجاة شاهين



ا ـ الرسائل

١ ـ دور الجوقة فى ماسى سوفوكليس

فى كلية اداب جامعة القاهرة نوقشت الرسالة المقدمة من السيد عبد المعطى شعراوى المدرس بقسم الدراسات القديمة بالكلية ، وموضوعها دور الجوقة « الكـــــــورس » فى مآسى سوفوكليس وهو واحد من ثلاثة يحتلون القمة فى فن المأساة عند اليونان فى القرن الخامس قبل الميلاد .

وهم بالترتيب : ايسخولوس ،وسوفوكليس ، ديوريبيـــدس

وقد كتب سوفوكليس حوالى ١٢٠ مسرحية تراجيـــدية ، وللاسف لم يصلنا منها الا سبع هى فيما يبدو أفضـــلها واكثرها رواجا ، وفى مقدمتها مسرحية أوديب ملكا التى اعتبرها ارسطو نموذجا للروايات المسرحية بوجه عام كما ورد فى كتاب الشعر .

وقد بدات الرسالة بفصل تمهيدى عن اصل الجـــوقة فى المأساة بصفة عامة . جاء فيه ان الاناشيد الراقصة الجماعيـة وجدت فى اليونان منذ الازل ، وكانت تقام تكريما لاله او آلهة وكان يعرف كل منها باسم خاص وبمرور الزمن فقدت الجـوقة اهميتها ونشأ النشيد الفردى ، والاشعار الجماعية كانت تضم عدة انواعمن أهمها أشعار «الديثرمب» التى قال عنهاأرسطوأن المأساة قد نشأت منه ، وقد انحدر « الديثرمب » الى اليونان مصاحبا لعبادة «ديونوسوس » وأول من طورها الى صــورة ادبية هو أريون ، وفى الوقت نفسه كانت تقام فى بعض قرى اتيكا وخاصة ايكاريا استعراضات شبه درامية على هيئـــــة رقصات جماعية ، واكتسبت هذه الرقصات صورة أكثر درامية عندما أدخل « تسبيس » عليها الممثل الاول ثم نزح بها الى اثينا حيث وجد الرقصات الديثرمبية التى كان قد طـــورها « أريون » من قبل ، وجاءت الجوقة نتيجة لاندماج هـــــــذه الرقصات .

واول فصول الرسالة فقد خصصه للاوزان ، فيقول ان الوزن السائد فى أشعار الجوقة عند سوفوكليس هو الوزن « الاوجا اويدى » وقد افرم بهلانه يمتاز بالحركة السريعة (التى تأتى من استعمال قدم التروض)مختلطة بالخطوة الوئيدة (التى تأتى من استعمالقدم الداكتولوس) ولأن الشاعريستطيعان ينظم فى هذا الوزن أبياتا متباينة التركيب مختلفة الطول ، كمـــا استخدم كثيرا البيت المكون من ستة أقدام حين نجد البيت الخامس نادرا فى شعره .

وقد كان سوفوكليس مغرما بالتنوع فى نظم أوزانه الغنائية ، يرجع ذلك الى عظمته المسرحية وموهبته فى نظم الشعر ، كما اختلفت طرق معالجته لمقطوعاته الغنائية فى مآسيه المختلفة ، ففى كل مأساة كان ينهج منهجا موسيقيا معينا وذلك بالنسبة لما يريد ان ينتجه من تأثير درامى ، وتمتاز أشعار ســـوفوكليس الغنائية بالبساطة والسهولة اذا ما قورنت بأشعارايسخولوس ، ولكنها فى الوقت نفسه أكثر ملاءمة للتعبير عن الافـــــكار والاحاسيس التى يريد أن يبرزها .

وفى الباب الخاص بأسلوب سوفوكليس فى أشعاره الغنائية يقول الباحث ان اشعار سوفوكليس تظهر وكأنه نظمها بـدون جهد فاذا فحصنا هذه الاشعار بدقة وضح ان تلك البســاطة الظاهرة وما يثيره من تأثير عميق ،انما ترجع الى مهارة الشاعر الفنية ، كما كان سوفوكليس يتعمد الارتقاء بمستوى أسلوبه عن طريق استعمال كلمات ملحمية أو نادرة ، أو كلمات تعنى غير معانيها المعروفة ، ثم ان عظمة سوفوكليس ومهارته قد ساعدته على استعمال مثل هذه الكلمات للتعبير عن الافكار المعقـــدة والاحاسيس المتباينة ، وقد شاركه فى هذه الطريقةايسخولوس ولكن سوفوكليس استعملها فى أشعاره الغنائية أكثر مماستعملها فى الحوار ، كما اعتنق نظرية أرسطو فيما يتعلق بأسلوبالشاعر المسرحى ، فكلمات كثيرة ترد فى مآسيه مرة واحدة ، وكان يغلف الفكرة البسيطة بتشبيهات رائعة ولكنه اقلع عن هـــذه التشبيهات حين تقدمت به السن كما أقلع عن استعمالالكلمات المركبة واصبح يميل الى المقابلة والتكرار ، واستعمله غالبـــا فى الحوار ، ويرى النقاد انه قـــد تأثر فى التكرار بهومروس وامبيدوفليس .

وقد اكسبت هذه الخصائص أسلوب ســـوفوكليس الوقار والجمال والوضوح والرقة جنبا الى جنب مع القوة والخشونة

ولكنها فى نفس الوقت أتاحت للنقاد فرصة كبيرة لوصف أسلوبه بالصعوبة والغموض وفى الواقع انه كان يتعمد الغموض ليبعث جلالا للصورة التى يبرزها والافكار الانسانيةالمعقدة التى يصورها ، ويمكن تلخيص أسلوب سوفوكليس فى كلمتين هما أنه صعب فى تحليله ، مستحيل ترجمته ترجمة حرفية لكنه مع ذلك يمتاز بالحيوية والوقار .

وقد ناقش الباحث فى رسالته بشىء من التفصيل مكان الاوركسترا فى المسرح اليونانى ، وانتهى الى ان الجوقة كانت تقدم رقصاتها فى الاوركسترا وكان الممثلون يؤدون أدوارهم على المسرح وكان الاوركسترا والمسرح فى مستوى واحد .

وكانت الجوقة دائمة الحركة اثناء عرض جميع أجزاء المأساة السوفوكلية ففى افتتاحية المأساة كانت تتحركنحوالاوركسترا وهى تتعرج يمينا ويسارا على جوانب الممر المؤدى للاوركسترا حتى تصلها فتستقر هناك لتقدم فى حركة دائرية أنشودة الافتتاح ، وتختلف مدة هذه الحركة باختلاف طول أنشودة الافتتاح ، كما كانت الجوقة فى حركة دائمة أثناء فصول المأساة وخاتمتها وحينما كان المنظر على المسرح يصور حالة فزع أو فرح فان أفراد الجوقة كان عليهم أن يساعدوا على ابراز الصورة الدرامية وأن يعكسوا حركات الممثلين ويعبروا من أحاسيسهم بحركات ايقاعية فنية معبرة ، أما أثناء الفواصل فان حركاتهم كانت متعددة فيها اتزان أو رعونة ، سرعة أو بطء ، وقار أو همجية وفقا لكلمات الانشودة أو احتياجات الحدث .

أما الموسيقى التى تصاحب الجوقة فقد أفرد لها الباحث فصلا مستقلا فى رسالته ، وقد توصل من دراسته الى أن الناى كان اهم آلة موسيقية صاحبت العرض المسرحى السوفوكلى . وكان عازف الناى يقود الجوقة اثناء دخولها فى بداية العرض وأثناء خروجها فى نهايته ، وهو يعطى اشارة البدء فى الغناء بضربه أرض الاوركسترا بكعب حذائه الذى صمم بطريقة خاصة ليؤدى هذا الغرض .

ومن اهم خصائص الجوقة فى مآسى سوفوكليس هو انها تقوم بدورها كأى ممثل من الممثلين ، فهى دائما عاملة لها تأثير درامى وفنى فى الوقت نفسه ولكن هذا التأثير لا يفوق تأثير الممثل . والاقلال من اهمية الجوقة عند سوفوكليس جاء نتيجة لزيادة عدد الممثلين الى ثلاثة ، وكانت الجوقة تقوم عنده دائمابدور مواطنوطنى ، مخلص ، رزين يعرف كيف يقضىحياته فى هدوء ويقود وطنه الى بر السلام .

ومن وظائف الجوقة عند سوفوكليس تفسير أقوال الممثلين أو التعليق على الاحداث الجارية أو مساعدة النظارة على فهم بواعث الحدث أو نتائجه ، وهذه التعبيرات أو التعليقات كانت تستخدم فى أغلب الاحيان للتعبير عن أفكار الشاعر نفسه كما قد يصف الجوقة للنظارة مظهر احدى الشخصيات التى تظهر على المسرح وقد تمزج بين الشىء الحسى والمعنوى ، فتصفالمظهر الخارجى للشخصية ، وما يدل عليه من حالة نفسية ، وتقوم أيضا بدور الموسيقى التصويرية التى تصاحب الاحداث التى تمر خلف الكواليس فى مسرحنا المعاصر .

وكان على الشاعر المسرحى ان يحتمل وجود الجوقة الدائم فى الاوركسترا طيلة العرض لذلك كان كل منهم يختار السيناريو الذى يتمشى مع هذا التقليد ، وفى الحقيقة ان النصوص المسرحية التى وصلتنا تبين الى اى مدى كان صعباعلى الشاعر المسرحى ان يتآلف مع هذه الحقيقة ، الا أن مسرحيات سوفوكليس تظهر بوضوح أن شاعرنا قد تغلب على هذه العقبة بطريقة ماهرة لم يصل اليها اى شاعر مسرحى آخر ..

هذا هو التأثير الدرامى للجوقة السوفوكلية أثناء العرض اما أثناء الفواصل فيرى الباحث أن الفواصل عند سوفوكليس ثلاثة أنواع : حوارية ، وهيبورخيمية وعادية . وقد طور سوفوكليس الحوار الغنائى بين الممثلين وافراد الجوقة ، الى حد جعل من الصعب التفريق بين فواصل المأساة حتى ظهرت المأساة وكأنها وحدة درامية متماسكة . كما أن نظم حوار غنائى بين الفواصل ووضعه بدلا من انشودة غنائية عادية فى المأساة لهو وسيلة فنية منحت سوفوكليس شهرة واسعة كشاعر مسرحى ، وأضافت مباهج اخرى الى المأساة نفسها .

أما الفواصل « الهيبورخيمية » فهى تجديد أتى بهسوفوكليس وهذا التجديد قد منح مسرحياته تأثيرا دراميا قويا ، والذى دفع سوفوكليس الى هذا التجديد ميله الى التهكم الدرامى .

والنوع الثالث من فواصل سوفوكليس هى أناشيد جوقية عادية ، وفى مثل هذه الفواصل كانت الجوقة تعلق على الاحداث التى مرت فى المنظر السابق أو تمهد للاحداث التى ستمر فى المنظر اللاحق ، أو كانت تعلق وتمهد فى نفس الوقت وفىفاصل واحد ، وأحيانا كان سوفوكليس يجعل الجوقة تتناول موضوعا عاما آخر فكرة معينة قد اثيرت فى المنظر السابق .

وبعد هذا العرض التفصيلى لوظائف الجوقة فى مآسى سوفوكليس قارن الباحث بين هذه الوظائف عنده وعند ايسخولوس ، ويوربيديس فقال انه بينما أن ايسخولوس قد أثقل أناشيده الجوقية بالافكار الدينية والاسرار الالهية ، وان يوربيبديس اطلق افكاره وآراءه الفلسفية من خلال أفواه الممثلين فى مسرحياته ، نجد سوفوكليس قد عبر عن أفكاره من خلال جوقته وممثليه على السواء . وعلى ذلك فانه قد بث آراءه فى فصول المأساة المختلفة وفواصلها على السواء ، كما اعتاد أن يجمع كل هذه التلميحات والاشارات العابرة التى وردت فى صلب المأساة ، على ان يجمعها كلها فى خاتمة المأساة ويلقى بها على مستمعيه كنهاية يتذكرها كل متفرج بعد أن يغادر مسرح ديونوسوس المقدس .

ثم بدات المناقشة من لجنة الاختبار المكونة من الاساتذة دكتور محمد صقر خفاجة رئيس قسم الدراسات القديمة بكلية آداب القاهرة المشرف على الرسالة ، ودكتور محمد سليم سالم رئيس قسم الدراسات القديمة بكلية اداب جامعة عين شمس ، ودكتور عبد اللطيف أحمد أستاذ مادة البردى بأداب القاهرة .

وقد أجمعت آراء أعضاء اللجنة بأن الباحث عالج موضوعا صعبا ، خاصة وان الموسيقىاليونانية ليس لديناعنهاالامعلومات طفيفة ، وقد يكون موضوع الجوقة قد عولج من قبل بطريقة جزئية ، ولكن الباحث عالجه علاجا شاملا ، فقيمة الرسالة فى أن الباحث أوجد لنا كتابا مستقلا عن الجوقة لم يكن موجودا من قبل . خاصة وان الباحث قد قضى فى اعداد رسالته ست سنوات قضى منها سنتين فى أثينا مما جعله أكثر فهما للشعر اليونانى بوجه عام وأقدر على ابراز قيمه الجمالية .

وقد خالف الدكتور محمد سليم سالم الاستاذ عبد المعطى شعراوى فى بعض النقاط أهمها فكرة هل كانت المنصة مرتفعة عن الهجوم أم منخفضة ؟ وفى رايه أنها كانت مرتفعة ويستند فى ذلك الى أن المسارح التى وجدت فى العصر اليونانى كانت مرتفعة فعلا وكان هذا العصر يقدس كل ما هو قديم ، أماالباحث فيرى انها منخفضة وبرهن على ذلك ببعض جمل عند الكتاب ، اليونان المختلفين ، وبعض جمل عن شعراء المسرح نفسه ، وحلل هذه الجمل من الناحية اللغوية واثبت انها لا تدل على أن المنصة مرتفعة .

والدكتور عبد اللطيف قال انه أجاد فى حديثه عن القيمة التربوية والثقافية لليونان ، وأبرز التجديد فى الموسيقى على يد سوفوكليس ، وأحسن فصل عنده وهو موضوع الرسالة دور الكورس ، ومن فضائل البحث فى رأيه استناده الى النصوص الاصلية واستشهد بأمهات الكتب والمراجع الرئيسية بمختلف اللغات ، ولكنه أخذ عليه خطأ شائعا بين الباحثين وهو

اعتماده على مرجع حديث واغفاله الاصل وطلب منه أثناء المناقشة أن يقرأ بعضا من شعر سوفوكليس ، وقد قراه بطريقة تجعل السامع يستشعر موسيقاه ، أما كون هذه هى الطريقة التى كانت تنشد بها الجوقة فلا أحد يدرى . ثم أثار بعض النقط التكنيكية .

أما الدكتور محمد صقر خفاجة فبصفته مشرفا لم يثر الابعض الملاحظات الطفيفة على الخطوط الرئيسية للرسالة أهمها قوله أن الباحث كان ينبغى أن يقسم أجزاء بحثه اقساما متساوية .

وقد نال الاستاذ عبد المعطى شعراوى على رسالته درجة الماجستير فى الادب القديم بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف الاولى .

***

٢ ـ الايديولوجية التعاونية فى مصر

وفى كلية آداب جامعة القاهرة نوقشت يوم ٢٣ من الشهر الماضى الرسالة المقدمة من السيد رستم امين لنيل درجة الماجستير فى علم الاجتماع وموضوعها « عن الايديولوجية التعاونية فى مصر » وقد بدأ مجتمعنا العربى يهتم بالحركة التعاونية ويعمل على نشرها بشتى السبل منذ أكثر من نصف قرن من الزمان ، بعد أن لمس ما حققته فى البلاد الاخرى من نتائج باهرة ، اذ رفعت من مستوى اعضائها ماديا وادبيا ، واسهمت مساهمة اكيدة فى حل المشكلات الاقتصادية والاجتماعية لتلك البلاد .

وعندما قامت الثورة عام ١٩٥٢ تغيرت الاوضاع الاقتصادية والاجتماعية تبعا لتغير نظم الحكم ، وتطلعت الانظار الى ان يكون التعاون عماد الانعاش الاقتصادى والاجتماعى فى جميع القطاعات فاهتمت الدولة به وزاد ذلك الاهتمام حين أعلن الرئيس جمال عبد الناصر فى مؤتمر التعاونيين فى دورته الثالثة عام ٥٧ وعرف فيه مجتمعنا بانه اشتراكى ديمقراطى تعاونى ، غايته اولا واخيرا اسعاد الشعب وتوفير اكبر قدر له من الرفاهية فى السياسة والاقتصاد والاجتماع ، فالتعاون ولو ان وسائله اقتصادية الا ان أهدافه اجتماعية .

وقد أشرف على البحث الدكتور عبد العزيز عزت رئيس قسم الاجتماع بالكلية .

بدأت المناقشة بعرض سريع لمنهج الرسالة وملخصها قام به الباحث كما هى العادة المتبعة . والرسالة مقسمة الى تسعة أبواب كل باب مقسم الى فصول .. فقال الباحث ان تاريخ نشأة التعاون فى مصر ترجع الى أواخر عام ١٩٠٨ ، وقد ظهر بفضل المرحوم عمر لطفى مؤسس النهضة التعاونية فى بلادنا . وكان الباعث على ظهورها نقائص نظام الحياة الاقتصادية والاجتماعية وقد تجلت هذه النقائص بالاخص فى الريف ، لان مصر كما كان معروفا . قوام ثروتها الزراعة . وقد دعا عمر لطفى الى الاخذ بالنظم التعاونية فى الريف والحضر ثم بدأت الدولة تهتم بالتعاون حينما وجدت حاجة الشعب اليه ، وزاد اهتمامها به عام ١٩٢٣ فصدر أول قانون للتعاون فى مصر ، ولو انه كان مقصورا على الجمعيات التعاونية الزراعية ، وفى عام ١٩٢٧ صدر القانون الثانى وشمل انواعا مختلفة من الجمعيات التعاونية واستمر العمل بهذا القانون حتى قامت الحرب الاخيرة ، فكانت حافزة على انتشار الجمعيات وخاصة المنزلية وصدر قانون جديد سنة ١٩٤٤

وقبل قيام الثورة كان التعاون ممثلا فى جمعيات تعاونية زراعية واخرى منزلية ولكنها كانت محدودة النشاط والاهداف وبعد قيام الثورة تناول التعاون مرافق لم يألفها من قبل فى ميدان الاصلاح الزراعى ، فى السكن والتعمير فى محيط العمال ، فى مجال الصناعة ، فتغير القانون السائد وصدر قانون سنة ١٩٥٦ وحتى ١٩ يوليو سنة ١٩٦٠ كان التعاون تحت اشراف وزارة الشئون الاجتماعية ثم صدر قرار جمهورى بأنشاء مؤسسات تعاونية لها الشخصية الاعتبارية وتلحق برئاسة الجمهورية وحين صدر قانون الاصلاح الزراعى تكونت بحكم القانون جمعية تعاونية ممن آلت اليهم الارض المستولى عليها فى القرية الواحدة وقرر المسئولون على تنفيذ القانون أن نجاح الاصلاح الزراعى نفسه يتوقف على نجاح هذه الجمعيات التى تضم اغلبية عظمى من ابناء الريف . وقد اختار الباحث جمعية القلج بمنطقة المرج لتكون مسرحا لدراسته وتتكون من زمام خمس قرى متجاورة مساحتها ١٠٠٠ فدان ، وقد اختار عينة تعد من الناحية الاحصائية ممثلة للاسرة فى المنطقة .

اما فى الحضر فقد انتشر التعاون بصورة واضحة خاصة جمعيات التعاون الاستهلاكى الذى يقوم على خدمة المواطنين عموما ، فى المأكل والملبس والمسكن والتأمين .

كما انتشر التعاون فى القطاعين الصحراوى والساحلى ، فالمشروعات التعاونية يمكن أن تقوم بدور ايجابى فى كثير من الميادين التى تنمى الثروة القومية وتعمل على تطوير المجتمع فى هذه القطاعات .

ويرى الباحث أن رسالة الجمعيات التعاونية لا تقتصر على خدمة أعضائها وتوفير مطالبهم المعيشية والاقتصادية ، ولكنها تمتد الى الخدمة الاجتماعية للمواطنين فى منطقة نشاط هذه الجمعيات ، والخدمة الاجتماعية بعد ان كانت عبارة عن أعمال خيرية موسمية أصبحت معونات نقدية كمكافأة للطلبة المتفوقين ، وانشاء دور للعلاج والمستوصفات ومراكز للترويح والاصطياف وردم البرك وانارة دروب القرى ومسالكها الرئيسية والعناية بمناطق السكنى بمكافحة الحشرات ، ومع ان الجمعيات التعاونية تركز خدماتها الاجتماعية فى منطقة عملها لنظامها الداخلى الا ان هذه الخدمات تمتد خارج منطقتها عند النكبات العامة ، او المساهمة فى مناسبات وطنية وقومية او المساهمة بأموالها الخاصة او عن طريق توجيه أعضائها والسكان فى منطقة عملها لمساندة مثل هذه المشروعات .

والحركة التعاونية ليست فى ذاتها الا جهازا تعليميا يبصر التعاونيين بالاعمال ، كما يتحقق بمقتضاه تدريبهم على ممارسة حقوق المواطنين وتحمل مسئولياتهم ، وأثار الحماس فى نفوسهم ، ودفعهم الى السلوك الاجتماعى ، وفق قواعد الخلق القويم ، فالحركة التعاونية الناجحة ، تعلم الاعتماد على النفس وتنمى روح الثقة المتبادلة كما تكشف عن المقدرة الكامنة عند الكثيرين على الادارة والعمل وتهيىء الفرصة أمام الناس ليقرروا مزايا المعاملة الشريفة .

والجمعيات التعاونية تستمد قيمتها باعتبارها مشروعات أو هيئات للنهوض من أعضائها والقائمين بالامر فيها ، وليست العبرة بأنشاء الجمعيات ولكن العبرة اولا وقبل كل شىء بتكوين المتعاونين أنفسهم .

وأهم النتائج التى توصل اليها الباحث من بحثه هى ، أولا ان التعاون فلسفة عميقة ونظام يهدف الى تغيير الاوضاع البالية ويرمى الى صالح الشعب كله ، واستقلاله الداخلى والخارجى والقضاء على الفردية والانتهازية .

وكانت لجنة الاختبار مكونة من الدكتور عبد العزيز عزت مشرفا والدكتور حسن السعفانى ، والدكتور حسن الساعاتى .

ومن اهم النقاط التى اثارها الدكتور السعفانى النقطة المتصلة بحديث الباحث فى الباب التاسع عن الايديولوجية التعاونية فى مصر . قال له : انك تكلمت عنها بشكل انشائى

أكثر منه موضوعى ، فكان لابد أن تشرح لماذا لجأنا الى النظام الاشتراكى التعاونى بطريقة واقعية ويكون ذلك عن طريق الرجوع الى تاريخ الاصلاح فى العالم ثم فى مصر ، لان الثورة حين قامت قام العلماء بكتابة بحوث قيمة جدا ، والمشرع المصرى درس دراسة طويلة واقر مبدأ التعاون بعد تأمل ودراسة .

ونحن اذا رجعنا الى الحركات الاصلاحية لن نتكلم عن الاصلاح فى العصور القديمة بل فى القرن الماضى . ففى أمريكا اللاتينية حدثت فيها تقسيمات وفى سنة ١٩١٢ طالب الفلاحـــون فى رومانيا بتحسين حالتهم ، وحدثت تقسيمات أخرى ولكن حين قامت الحرب العالمية الثانية فشلت كل هذه التقسيمات لان المشرع كان يستصدر قانونا ويوزع الارض بلا ضمانات ، فكان ما يحدث هو أن يبيع الفلاح نصيبه لصاحب الارض ، ولكن المشرع المصرى لجأ الى التعاون أولا ليعطى الخبرة للفلاحين الذين لم يتعودوا على أن يكونوا اصحاب رءوس امـوال ، كما حرموا التصرف فى الارض قبل ثلاثين عاما . هذا من ناحية ومن ناحية اخرى فان المذهب التعاونى يتميز بأنه يحافظ على المـلـــكية الفردية ، ويؤكد ذلك أن كل التعاونيين الاوائل يقدسون هذه الملكية فوجد المشرع المصرى دليلا على تمسكنا بها .

فالتعاون حركة قومية ، والاشتراكية حركة عالمية ، ومع هذا فلا يمكن لنظام تعاونى أن يقوم بغير اشتراكية .

وطالب دكتور حسن الساعاتى بأن يهتم الباحث فى ابحاثه القادمة برسم اتجاه عام لدراسته .

وتحدث الدكتور عبد العزيز عزت فقال أن الرسالة فيهـــا اتجاه عام سليم جدا يريد أن يثبت أن فكرة التعاون بـدأت عند عمر لطفى ثم تطورت الى الافراد المشجعين ، ثم انتقلت الى اتجاه حكومى مناوىء للتعاون يمثله الامير حسين ، واخيـــرا اتجه التعاون الى حركة مؤيدة من الحكومة أصدرت له القوانين، ثم تطورت الحركة التعاونية سنة ١٩٥٧ فأصبحت شعار الثورة فالرسالة من حيث الفكرة سليمة وقوية ووافق الباحث فى دعوته الى عدم التقليد والتأثر بالغير .

وقد نال السيد رستم امين درجة الماجستير على بحثـــه بتقدير جيد فقط .

***

ب ـ الندوات

١ ـ حول ازمة النقد الادبى

مضى على مشكلة ازمة النقد الادبى التى أثيرت فى الشـــهر الماضى ثلاثة اسابيع وهى تشغل الرأى العام فى الصحف ،وهى ازمة خطيرة تتصل ببنائنا الاجتماعى ، ومن دلائل تخلف اى بلد تخلف النقد السليم فيه . وقد اقيمت عدة ندوات حول هـذا الموضوع من أهمها المؤتمر المفتوح الذى أقيم فى المركز العـام لجمعية الشبان المسلمين واجتمع فيه الدكاترة محمد مندور ، ولويس عوض وغنيمى هلال ويوسف ادريس .

وقد قدم دكتور محمد مندور اقتراحات لحلها ، منهـــا انه يرى ان الدولة تستطيع حلها اذا عملت أولا على عزل النقاد غير الشرفاء من ميدان النقد ومجالاته حتى لا نسىء الى ادراك الجمهور وكيانه الفنى .

كما طالب الدولة بالاهتمام بالصحافة وما يكتب فيها لكثرة قرائها والموجهين لها عن الكتب .

واخيرا حماية الذوق العام من هذا العبث الذى يسمى النقد الذاتى أو الشخصى ومن هؤلاء الادعياء الذين يتخذون النقـــد وسيلة للتسلية بغير وعى أو معرفة .

أما دكتور لويس عوض فقد قال اننى أومن بالضمير العــام الذى تبلورت فيه الاحساسات السليمة ، فلا أوافق دكتور مندور على استعدائه الدولة ، فالضمير العام بالتنوير واليقظة من الكتاب الشرفاء هو الفيصل ، أما الدولة فتقـوم بالتوجيـه والاشراف . واننا يجب أن نتحدث عن الكتاب المبدعين كمـا نتحدث عن النقاد ، ومن الافات التى نتعرض لها التحدث عـن أخبار الممثلين والفنانين وزواجهم وطلاقهم ، وكثرة المجاملة بين النقاد ، ومعالجة هذا لا يكون بالعزل بل بالتنوير .

كذلك عدم التفرغ ، بحيث لا يجد النقاد لديهم متسعا من الوقت للدرس ومتابعة تيارات الثقافة العالمية ، وهذه مسألة معقدة يجب الاعتماد فى معالجتها على مزيد من اليقظة والسماحة من النقاد الشرفاء والقيام بدور التنوير العام .

أما دكتور غنيمى هلال ، فيرى أن أسباب المشكلة علمية ترجع أولا الى فقر نقدنا العربى الحديث فى المجالات التى يجب أن يغنى فيها . ومنها مخلفات النقد العربى القديم ، وخطر هـذه المشكلة منبث فى معاهد التعليم ، وفى الوقت الذى نجد فيـه الكاتب فى البلاد الاخرى لا يجرؤ على الكتابة الا اذا عرف كثيرا عما يكتب نجد أن كتابنا يكتبون قبل أن يعرفوا اللغة نفسها ، وهم لا يفهمون رسالة الادب بل يعدونه وسيلة تسلية ، ونحن نفهم الحملة على النقاد اذا صدرت عن كاتب ناقد فى حـــين لا نجد نظيرا لهذا فى كتابنا والغريب أن الذين توفرت لهم نواحى النضج لا يضيقون ذرعا بالنقد . ويرى سيادته أن حل هـــذه المشكلة يتلخص أولا : فى النقد السليم فى غير هوادة، النقـد القاسى مادامت قد توفرت له الكفاية العلمية ثانيا : اصلاح نظم التعليم العام ـ وطالب المشرفين على التخطيط الثقافى بتزويدنا بكتب النقد العالمى ، وعيون الادب العالمى لنتغلب على مشكلة القراءة .

وأخيرا تحدث دكتور يوسف أدريس فقال انه يختلف مـــع الاساتذة الثلاثة اختلافا جذريا ، لانه يعتبر الحركة النقـدية ممثلة فيهم ، ويرى أن فيهم أسبابا كثيرة للازمـــة . وقال انه سيحاسبهم كقارىء وتلميذ وزميل .

فأخذ على الدكتور غنيمى هلال اهتمامه بالادب الغـــربى وتجاهله لادبنا الحديث فى مقالاته واحاديثه المذاعة .

واخذ على دكتور مندور مطالبته بان يكون للدولة الاشتراكية نصيب فى توجيه الادب ، وفى اعطاء جهودهم صفة رسمية ، ونحن لا نريد أن تدخل الدولة فى هذا الموضوع الا حين نعجز عن حسم المشكلة ، وطالب الدكتور مندور بأن ينشىء المقالات عن مفهوم الادب الاشتراكى .

وأما دكتور لويس عوض فيأخذ عليه انه لم يدخل المعركـة ورفض أن يقول كلمته مع اننا مشوقين لسماعها ، وكان المـوقف يحتم عليه الا يكون آخر من يحمل القلم .

ثم قال ان نقدنا الادبى لا يمر بأزمة ، بل ان ما يعانيه لا يكون الا جزءا ضئيلا جدا من الازمة التى تجتاح أمورنا كلها، نحن نمر بفترة انتقال رهيبة ، ويجب تطهير حياتنا من كل العناصر التى تعوقنا عن التطور العناصر التى كانت تعمل من أجل الرجعيـة عادت تحت ستار جديد لتبث سمومها وشرورها . فأزمتنـــــا ازمة وجود يجب أن نناقشها بوجه عام .

الكلمة الاخيرة فى معركة النقد

وفى نادى القصة تحدث دكتور محمد مندور عن أزمة النقـد الفنى مرة أخرى، ولكنه هذه المرة تعرض للمشكلة من جوانب اخرى ، فهو يرى أن ما نسميه هذه الليلة بأزمة النقد هـو فى الحقيقة ازمة النقد الفنى لا الادبى والمقصـود بالنقد الفنى السينما والاغانى والموسيقى فمنذ زمن طويل انقسم النقد الى فنى وادبى ، وعلاج هذه المشكلة لن يتم الا عندما يتوحد النقـد على نحو ما حدث بالنسبة للمسرح فمنذ ربع قرن تقريبا كانت لدينا مجلات متخصصة فى نقد التمثيل ، ولكننا لو رجعنا الى تلك الصحف لوجدنا أن النقد فيها كان مقصورا على الممثلين

أما أصول الفن والنص الادبى ذاته فلم يكن يعنى به لان طائفة النقاد هذه كانت غير معدة ثقافيا للنقد القائم على أسس علمية سليمة ، ولحسن الحظ تغير هذا الوضع بالنسبة للنقد المسرحى فأصبح ينهض به جماعة من أساتذة الجامعات لكن ما حدث بالنسبة للمسرح لم يحدث مثله حتى الآن للموسيقى والاغنية ، وهذا هو ما أثار هذه الضجة حول النقد الفنى القائم على غير أسس سليمة الا أن المسألة اتسعت حتى شملت النقد الادبى أيضا لكن الامر فى هذا المجال يختلف .

فهناك مجموعة كتب لا بأس بها عن النقد الادبى ، كلها أصلها مقالات نشرت فى الصحف وجمعت بعد ذلك فى الكتب .

ولكن يجب أن ندرك تماما أن ارتفاع مستوى النقد وجودته لا يعنى اطلاقا اتفاق النقاد فى كل قضية ، وخصوصا الآن بعد أن أصبح الادب وثيق الصلة بفلسفة الحياة فمن الطبيعى أن يختلف النقاد وتدور بينهم المعارك وهى ولا شك مفيدة بل هى علامة من علامات الصحة فى حياتنا الادبية ، كما أن معاركنا الحالية أرفع مستوى من المعارك القديمة التى كانت تعتمد على التجريح الشخصى .

وقال ان هناك من يقول بأن النقد يستقيم اذا أبعدناه عن الصحف وقصرناه على المجلات ، وهذا يضعفه من الوصول الى الجمهور والمهم أن نصل الى الناس لتستقيم أحوالنا الثقافية يوم يصبح عامة الشعب هم الناقد الاول والاخير والموجه للحركة الادبية .

وقال انه يجب أن يفطن النقاد الى ما تذيعه أجهزة المسرح والسينما فاننا لا نجد حتى الآن النقاد القادرين على تناول السينما بالنقد مع تأثيرهما الكبير على الجماهير .

حول اتجاهاتنا الادبية الحديثة

فى نادى الطلبة الوافدين القى دكتور زكى نجيب محاضرةيوم ٧-١٢ فى أبناء البلاد العربية عن اتجاهاتنا الادبية فى مصر فى نصف هذا القرن بدأها بقوله ان أدبنا فى نصف القرن العشرين كان كله أدب كفاح وصراع نحو التحرر والحرية ، ويفرق دكتور زكى بين كلمتى التحرر والحرية ، فيقول لقد بدأت بكلمة التحرر ومعناها سلبى وهو أن يحاول الانسان المقيد التخلص من القيود . نحو ٢٠ عاما منذ سنة ١٩٢٠ الى الحرب العالمية الثانية كان أدبنا كله يدور حول كيفية تحرير انفسنا من قيود أجسادنا وأرواحنا ، ومن الحرب العالمية الثانية الى يومنا هذا انتقلنا الى جهاد يكمل المرحلة الاولى ، وهو الحرية فالحرية بمعناها الايجابى ان أكون قادرا على أن أصنع شيئا . ثم تناول الحديث عن هاتين المرحلتين بشىء من التفضيل فقال انه لم تكد تنشب الحرب العالمية الاولى حتى ثرنا ثورتين ثورة سياسية نخرج بها المستعمر ، وثورة فكرية وأدبية للتخلص من قيود اثقلتنا أربعة قرون طوال ، فمنذ الحكم التركى حدث تحول عجيب فى حياتنا هو ان مصر أدارت ظهرها الى البحر الابيض بعد ان كانت تنظر اليه بوجهها اى انها أقفلت نفسها على نفسها ، وظلت أربعة قرون لا تدرى ماذا يجرى فى العالم من أحداث ، وهذا الوضع المغلق اورثنا قيودا فى الفكر واللغة والادب ، الى درجة انه لما جاء القرن الماضى وجدنا كل من يحمل القلم ليكتب لا يستطيع أن يكتب شيئا فيه حياة .

ويقول دكتور زكى انه من هنا بدأت ثورتنا الادبية والفكرية ففى سنة ١٩٢٠ نشبت معركة عنيفة بين انصار الجديد وانصار القديم ، ويكفى لاى متصفح لجرائد هذه السنوات ومجلاتها وكتبها أن يتحقق من أنه ما من كاتب كتب حرفا الا وهو يناضل لتحطيم قيد من القيود ، وفى تلك الفترة حدثت حادثتان هائلتان الاولى كتاب الاستاذ على عبد الرازق سنة ١٩٢٠ وفيه نقد لاصول الحكم ، فقد كان الموقف عندئذ بعد ثورة تركيا يهدف الى الاطاحة بالخلافة من تركيا ونقلها الى بلدنا . ولاشك انه لو كان قد تحقق هذا الوضع لكنا قد وضعنا فى أرجلنا قيدا جديدا ، فجاء هذا الكتاب ليهاجم هذه الفكرة ويبين أن الاسلام شىء والخلافة شىء آخر ، وانها ليست شرطا أساسيا للاسلام ليسد الطريق أمام من لا يعرف أن الخلافة غير مهمة فى الاسلام .

والثانية سنة ١٩٢٦ وهى كتاب الشعر الجاهلى لطه حسين ؛ وليس المهم موافقة طه حسين أو عدم موافقته . ولكن المهم أن أديبا قام ليبحث موضوعه على أسس جديدة من العقل الصرف، لان هذا الكتاب بقوله، ان معظم الشعر الجاهلى منحول جاء بعد القرآن فيجب ألا نستشهد على القرآن بالشعر الجاهلى ، لكن لم تمض الا بضع سنوات حتى انتصر الجديد نصرا حاسما .

والى جانب هذه الثورة الفكرية كانت هناك ثورة أخرى فى نقد الشعر حمل لواءها العقاد ليحطم كل ماكان الشعراء قد توارثوه فى صياغة الشعر فقد كانت اغلب موضوعاته مناسبات يقال فيها لمدح عظيم أو رثائه ، أما الشاعر نفسه فلا قيمة لحياته، فاذا قام ناقد يقول لا أريد شعرا لاحد فقد وضع اللبنة الاولى فى بناء الحرية الفردية والشخصية الفردية وأشياء أخرى كثيرة فى مجال الشعر .

ومنذ سنة ١٩٢٠ الى سنة ١٩٣٠ شهدنا أيضا سيلا زاخرا من المقالات السياسية لم يكن للعربية بمثلها عهد ، فنشط أدب المقالة السياسية نشاطا عجيبا وصار لونا من أرفع ألوان الادب ..

ومن سنة ١٩٣٠ الى سنة ١٩٤٥ نهاية الحرب العالمية الثانية انتقلنا الى بداية جمع الحصاد فرأينا ألوانا جديدةتدخل أدبنا لم تكن العربية تعرفها من قبل فدخلت المسرحية ، وجاءت أهل الكهف لتوفيق الحكيم لتكون بداية رائعة لهذا الفن وشوقى هو الاخر أدخل المسرحية فى شعره فكان يختار موضوعات قد يخيل الى الناس انه لا توجد علاقة بينها وبين الحركة السياسية ولكن القارىء لا يلبث أن يكتشف هذه العلاقةالوطيدة فمثلا انطونيو وكيلوباترا هدفها الاخير هو كيف أن القومية المصرية قاومت الرومان .

وظهر أيضا فن القصة ، وقد جاء متأخرا وأصبح كتاب الدرجة الأولى هم كتابها وقد أتاحت القصة الفرصة للكتاب لخلق أدب جديد هو شريحة من الحياة على الورق .

ومن سنة ١٩٤٥ الى الآن ونحن نكتب أدبا ايجابيا، ولاشك أن خير من يتولى عنا هذه المهمة هم كتاب القصة .

واختتم محاضرته بمقارنة سريعة بين موقفنا الادبى وموقف أوروبا فقال: انى الاحظ كثيرا جدا أن شبابنا يأخذون الآراء النقدية كما هى من أوروبا دون بحث فيما اذا كانت تتفق وحياتنا الادبية وهذا خطأ ، ويجب الا يظن أحد أن معنى هذا أن نغلق الابواب على انفسنا ولكننا يجب أن نكون مخلصين لها ، مثال ذلك ، أن أوروبا تعيش الان فى قلق لانهم يعيشون فى ظل القنبلة الهيدروجينية فيستحيل أن تنتج هذه الحياة أدبا متفائلا على عكس الوضع عندنا وعند باقى شعوب أفريقيا فنحن نعيش فى عهد جديد فى ظل الحرية واستعادة حقوقنا المسلوبة فمن حقنا أن ننتج أدبا تنعكس عليه هذه الروح .

وفى أوربا قضت ظروف الحياة الصناعية على حياة الفرد من حيث هو فرد لا قيمة له فى المصنع فاغترب الفرد عن نفسه وأصبح يعيش حياة مصطنعة فخلق له هذا فجوة بين شعوره الواعى ولا شعوره الدفين ، فهو يحس انه كان يود أن يعيش حياة أهدأ فحدث تحطيم فى شخصية الفرد ، وجاء الادب صورة لهذا التحطيم ، أما نحن فكلنا أمل فى بناء مدنية جديدة تجمع بين أفضل ما فى الغرب وهو التقدم والحضارة مع الاحتفاظ بروحانية الشرق النابعة من أعماقنا ، ولا شك أن أدبنا يجب أن يجىء مطابقا لحياتنا نحن لا لحياة الآخرين .



* نقد العــدد الماضى

بقلم : عبده حسن الزيات

* حول الأدب العربى والقارىء الانجليـزى

بقلم : فاطمـة موسى

* مقال (العقائد اليونانية وفننا الشــعبى)

بقلم : كمال ممدوح عبد السلام

نقـد العـدد الماضى

(من رسالة خاصة الى رئيس التحرير)

بقلم : عبده حسن الزيات

.. قرات الاعلان المؤذن بصدور «مجلة» ديسمبر فبادرت الى شرائها واعجبتنى فكرة الفهرس بغير تاء أو بتاء ، اننى أرحب بالفهرسة وآسف كثيرا حين أرى بعض الكتب القانونية تهمل هذه الناحية اهمالا لا يليق بها .

ولقد قرات العدد او أكثره : بحث العقاد ممتع حلو منصف نافض للغبار عن بعض كنوزنا . و « الادب منذ ستين عاما » باب ممتع يستهوينى ويثير اعتزازى بماضينا المظلوم وبحث مرتباح فيم على الاقل بالقياس الى .

أما « ذات يوم » فلا ادرى على اى اساس سميت «قصيدة» ؟ هل هناك جديد لم يبلغنى امره بعد هو القصيدة النثرية ؟ لقد عرفت الشعر المنثور ولكنى لم اعرف هذا الجديد المستحدث! لقد استمعت الى الدكتور عزالدين اسماعيل منذ أيام قليلة وهو يتحدث عن شعر الخميسى فاعجبنى القاؤه واعجبنى صوته واعجبنى انه لم يلحن فى حديثه وتلك ظاهرة عزيزة نادرة فى احاديث البرنامج الثانى وتمثيلياته فليتنى لم اقرا « ذات يومه » .. ولكن ما الذى يضطره الى معالجة الشعر او القصيدة كما يقول ؟ واى معنى اراد أن يوصله الى نفوسنا ؟ اننى لم افهم شيئا فهل تلك بضاعة سيريالية أولا معقولية ؟ كان يجب اذن ان تضعوا العلامة التجارية أو اسم الصنف على البضاعة !

وقرات مسرحية الزميل فتحى رضوان ، قراتها باستمتاع وانبهار نفس فلما فرغت من قراءتها سألت نفسى : أاراد هو الاخر ان ينال حظه من اللامعقولية ؟ فى اى وسط عسكرى حربى يمكن ان يأخذ الجلاد حكم الاعدام معه دون أن يخبر الضابط؟ وكيف يشهد الجلاد حوار الضابط ورئيسه حول الحكم وبحثهما الطويل عنه فلا يخبرهما انه فى يده ؟ واذا كان اراد أن يخفيه لعله لم يفصح عنها المؤلف فكيف تركه فى يده الى ان رآه الضابط ؟ لماذا لم يدسه فى جيبه أو يمزقه تمزيقا ؟ ثم كيف يشك الضابطان فى المنطوق بعد ان تلوا فى الديباجة ان الحكم الابتدائى كان بالاشغال الشاقة ، وان النائب العسكرى العام طعن فى الحكم ؟ كل هذه التلكؤات اريد بها اعطاء فرصة للثورة لتنجح وللفارس ليدرك المحكوم عليه قبل التنفيذ !

وكم كان طريفا ان تقوم العقدة على أساس غلطة نحوية ثم يورد المؤلف نفسه فى الحوار غلطة نحوية أظهر وأكبر فيقول : « ولم يعد داعيا » ثم يكررها بعد أسطر ! لو توليت الدفاع عن المؤلف لقلت انه تعمد ذلك ليعطى المسرحية طلاوة وحيوية وليظهر جهل الضابط الكهل .. وغفر الله للمحاماة !

واستتماما للملاحظات آسف لما منيت به بعض الصفحات من سوء طباعة أرجو أن يكون مقصورا على بعض النسخ .

أما المقال الذى ترجمته فقد قرأته بعناية ، وأحسست بالجهد الكبير الذى بذلته فى الترجمة حتى بدت أراء الكاتب واضحة واتخذ المقال الشكل العربى الواضح . ومع هذا فقد كررت قراءة بعض السطور دون أن اظفر تماما بالمعنى وأنا أعنى بالذات **« فهو عندها ليس عنادا طارئا كما هو الحال عند نجيب محفوظ »** كنت أفضل أن يضرب الكاتب مثلا ، وكنت أفضل أن تكتب النص الاجنبى الاصيل ولو فى الهامش . هل كانت اللفظة الاصيلة Obstination وماذا يريد البـاحث بها ؟ لعله أراد ان يقول أن نجيب محفوظ يأتى أحيانا بحوار مخالف لما هو طبيعى ، وما هو مألوف لمجرد المخالفة واستجابة لنزوة قلم أصابته فجأة فيركب رأسه ويأبى ان يحذفها لمجرد « المصلجة» والعناد دون أن يكون فى ذلك اية خدمة للغرض الذى يتوخاه الحوار وذلك على الضد مما تفعله الكاتبة « ايفى » التى تتعمد « غير الطبيعى » خدمة لغرض تتوخاه ! .. كم كان الاغبياء أمثالى يشكرون الكاتب لو تفضل فضرب مثلا ايضاحيا من كتابتها ومثلا يقابله من كتابة نجيب !

اما حديث الكاتب « ديزموند ستيوارت » عن الشعر العربى الكلاسيكى ففى بعضه ظلم وتسرع وتعميم غير دقيق . لقد قال انه : **« شعر يطغى فيه الشكل على المضمون فالثروة الفكرية فيه اقل مما نجده مثلا فى أعمال سوفوكليس »** وقد تكون الفقرة الاخيرة صحيحة ، ولكن الفقرة الاولى تستوجب كثيرا من التردد الذى قد ينتهى بالرفض والانكار على الاقل بالقياس الى شعراء مثل ابى العلاء والمتنبى وأبى العتاهية وابن الرومى .

وفى ذات العدد الذى تضمن مقال الاستاذ « ستيوارت » نقرا فى ص ١٣٥ مقتبسات من المتنبى أوردتها مجلة « المقتطف » أمثلة على « التشابه بين حكم ارسطو وشعر المتنبى » .

ثم .. هل الثروة الشعرية كلها ثروة فكرية ؟ أليس منها التصوير الفنى الخالص والقصائد الغنائية والعاطفية ؟ أليس منها حتى المدائح وأشعار الهجاء حين تتضمن تصويرا للاشخاص وتجلية لنفوسهم ؟ فما الذى يمنع مثلا مترجما قديرا من ان ينقل الى اللغة الاجنبية قول المتنبى :

ذكى تظنيـــه طليعـة عينــه
يرى قلبــه فى يومه ما ترى غـدا

هو البحر غص فيـــه اذا كان ساكنا
على الدر واحذره اذا كان مـــزبدا

وما الذى يمنع ترجمة قوله :

كل مالم يكن(١) من الصعب فى الانفـ
ـس ، ســـهل فيهـــا اذا هـــو كانا

وما الذى يحول دون ترجمة بيته :

انما الجـــلد ملبس وابيضـــا
ـض النفس خير من ابيضاص القباء

ـ الا يذكرنا هذا البيت بقول شكسبير فى « هنرى الثامن »
« ان الطيلسان لا يصنع الرهبان »

وما الذى يعجز عن ترجمة رثاء ابن الرومى لولده أو وصـفه الرائع المتحرك لعملية صنع الفطائر ؟

وما الذى يصد عن ترجمة أبى نواس حين يقول معترفا حزينا مكسور النفس موحيا بالحكمة :

« ولقد نهزت مــع الغــواة بدلوهم
وأسمت سرح اللهــو حيث اسامـوا
وبلغت ما بلـــغ أمـــرؤ بشبابه
فاذا عصـــــــارة كل ذاك اثام »

وما الذى يجعل من المحال ترجمة هذه الثورة النفسية التى لا أذكر الان صاحبها ولا احقق الى اى عصر ينتمى :

« جـــزاء كل قريب منكمـــو ملل
وحظ كل محب منكمــــــو ضغن
انى اصـــاحب حلمى وهـــو بى كـرم
ولا اصاحب حلمى وهـــــو بى جبن
فيم التعلل ؟ لا اهـــــل ولا وطـن
ولا نديم ولا كأس ولا ســـــــكن !
رأيتـــكم لا يصون العـــرض جاركمو
ولا يدر عـــــلى مرعاكم اللـــبن
وان بليت بود مثـــــل ودكمـــو
فاننى بفـــراق مثـــــله قمن »

وما الذى يحرم ترجمة أبى فراس وهو يقول فيما يقول :

بـــدوت وقـــومى حاضرون لاننى
أرى أن دارا لست من اهلها قفر ؟

انها مجرد أمثلة سريعة من الخاطر أردت بها أن أدلل على أن صاحب البحث قد ظلم الشعر العربى الكلاسيكى .

ولكنه لم يظلمه فى هذه فقط ، بل زاد فوجه اليه تهمـة ثانية بطريق الجزم والتعميـــم ولو تحفظ أو بعض أو تجنب التعميم الاغلبى لما رأيت فى الاتهام خطأ كبيرا . ان هذه التهمة الثانية قد صاغها الكاتب فى الصيغة الاتية : **« انه شعر يختلف نسيجه عن النسيج المترابط فى الشعر الذى يالفه الرجل المثقف الغربى وريث آداب اليونان والرومان . واذا استثنينا المعلقات جاز لنا القول بأن أغلب الشعر العربى يفتقر الى وحدة تربط اطراف القصيدة . انه عندنا بمثابة عقد لم ينتظم فيه الا ـ بيد النزوات والاهواء ـ عدد من أحجار كريمة وغير كريمة أحيانا »** .

أيمكن أن يقرر هذا الحكم وبضمير مطمئن على جميع اشعار شعرائنا القدامى ؟ أليس للمعرى أو ابن الرومى أو البحترى أو المتنبى أو أبى العتاهية أو أبى فراس أو أبى نواس قصـيدة « وحدوية » متماسكة المعانى مترابطة الاجزاء ؟ أليس لهم على الاقل قصـــائد تتضمن بعض أجزائهـــا صورة متكاملة فنترجم الصورة ونتجاوز عن البقية الزائدة عن الصورة ؟ ألم يقدم المتنبى صورا رائعة لمعارك سيف الدولة ؟ ألم يصف البحترى بحيـرة المتوكل ؟ الم يتحدث أستاذنا العقاد عن روائع للشاعر تنصفه وتنصف الشعر العربى الكلاسيكى ؟

وانى ليحضرنى فى هذا الشأن ان مقامات الحريرى مترجمة الى لغة أجنبية فهل الشكل فيها أقل طغيانا على المحتوى ـ ولا أقول المضمون ولا أوافق على التعبير به ـ من طغيانه عـلى الشعر الكلاسيكى ؟ ان العكس هو الصحيح بلا مراء ، ثم هـل الثروة الفكرية فيها أكثر منها فى الشعر الكلاسيكى ؟ كلا وبالثلث.

(١) يكن هناك فعل تام بمعنى يحدث أو يقع .

وبعد فان الكاتب نفسه قد وضع يده على تعليل أقرب الى الحق لتجاهل الغرب للشعر العربى الكلاسيكى حين أورد السبب الثالث والاخير لهذا التجاهل فقال :

« انه شعر لم يجد الى اليوم من المترجمين العبقرى القادر على نفضه وانطاقه بلغة الغرب »

لقد كان هذا السبب يغنى عن ايراد السببين الاول والثانى وكل منهما تهمة غشوم لاسيما انه ـ أى السبب الاول ـ هو من دونهما السبب النافع البناء .

***

حول الادب العربى والقارىء الانجليزى (١)

بقلم الدكتورة فاطمة موسى

ان مقال الكاتب الانجليزى ديزموند ستيوارت محاولة صريحة لتلمس الاعذار للناشرين الانجليز والدوائر الادبية الانجليزية فى تجاهلها الصريح للادب العربى الحديث ، فالناشرون الانجليز فيما يبدو لا يشجعون الترجمة عموما ، اذ يبدو أن قراءهم أكثر القراء الاوربيين قناعة بما يصدر فى لغتهم من أعمال ادبيـة ، ولعلهم يؤمنون فى قرارة نفوسهم أن ما لم يصدر بالانجليـزية أصلا لا يستحق أن يقرأ ، ويبدو هذا واضحا من الاحصـــاء السنوى الذى يصدره اليونسكو عن حركة الترجمة فى العالم، ففى بيان بالاعمال الادبية المترجمة المنشورة فى بعض البلدان الاوربية فى عام ١٩٦٠ نرى الفرق الشاسع بين بريطانيا وغيرها من جاراتها الاوربيات .

هولندا	٨٩١ كتابا	فرنسا	٨٤٠ كتابا
بريطانيا	٩٣ كتابا	بولندا	٤٠٤ كتب

فاذا كان الناشرون يفضلون أعمالا مترجمة عن لغات أوربية أخرى وفى حدود مثل هذا العدد الضئيل فلا يبدو أن هنـــاك فرصة كبيرة أمام الادب العربى أو أى أدب شرقى آخر .

وماقاله الكاتب عن **الف ليلة وليلة** صحيح فى مجمله، فهذا هو الكتاب العربى الوحيد الذى دخـــل فى تراث كل قارىء انجليزى منذ صدرت ترجمته الاولى عن الفرنسية فى مفتتح القرن الثامن عشر . وقد لاقت تهاويل الكتاب ومبالغـــاته معارضة شديدة من أصحاب الذوق الكلاسيكى الا أن هذا لم يقلل من انتشاره واهتمام القراء به حتى لقـــد صدرت له تسع عشرة طبعة جديدة قبل نهاية القرن الثامن عشر (صدرت الطبعة الاولى فى عام ١٧٠٤ والطبعة التاسعة عشرة فى عام ١٧٩٨) وكلها مأخوذة عن الترجمة الفرنسية الاولى التى نشرها أنطوان جالاند فى باريس سنة ١٧٠٤ ولم تكن ترجمة ريتشارد بيرتون هى الترجمة الاولى لالف ليلة .

فالى جانب الترجمات المأخوذة عن الفرنسية ، والتى تعددت فى القرن التاسع عشر ، حتى لم يعد من الممكن احصاؤها ، أصدر المستشرق الانجليزى ادوارد وليم لين ترجمة لالف ليلة فى سنة ١٨٣٨ تعتبر الترجمة الاولى (مباشرة من العربية الى الانجليزية) ، لكنها كانت ترجمة منقحة حذف منها كل اشارة الى الجنس فى الاصل العربى .

وأصدر جون باين Payne ترجمة أدبية تعتبر خـــير الترجمات الانجليزية الى يومنا هذا (صدرت ١٨٨٢ ـ ١٨٨٩)

أما ترجمة بيرتون فصدرت فى بنارس ١٨٨٥ ـ ١٨٨٨ ، ولم يصدرها ناشر لنفس الاسباب التى تدعو الناشرين العرب الى حذف بعض المواقف من الف ليلة العربية ، بل صدرت فى طبعة خاصة محدودة العدد ، وبقيت الى زمن قريب تعتبر من الكتب الفاضحة التى لا تتداول ـ فى مكتبة المتحف البريطانى مثلا ـ الا باذن خاص .

وقد كان لظهور ألف ليلة وليلة بالفرنسية ثم بالانجليـزية أثر كبير فى تاريخ الادب الانجليزى ، وشـــاعت على أثر ذلك « مودة » كتابة القصص الشرقية تقليدا لالف ليلة ولالف يوم

(١) تعقيب على مقال ديزموند ستيوارت ـ « المجلة » ـ ديسمبر سنة ١٩٦٢ .

(حكايات فارسية) ، وفى مطلع القرن التاسع عشر كانت هذه « المودة » التى بدات تقليدا للادب الفرنسى حتى أصبحت تيارا أدبيا انجليزيا صرفا ، وكان هذا نتيجة لنشاط حركة الترجمة المباشرة عن اللغات الشرقية التى تزعمها فى أخريات القرن الثامن عشر المستشرق الانجليزى الكبير سير وليم جونز (١٧٤٦ ـ ١٧٩٤) مؤسس الاستشراق العلمى الحديث ،وأكبر داعية للاهتمام بآداب الشرق عرفته أوربا .

وقد نشر سير وليم جونز بحوثا عديدة وفصولا مطولةيدعو فيها بنى قومه الى الاهتمام بدراسة الآداب العربية والفارسية قدر اهتمامهم بدراسة الآداب اللاتينية واليونانية ، وكان يأمل فى أن يجد الكتاب والشعراء الانجليز فى الآداب الشرقية منبعا جديدا للالهام يعيدون به شباب الادب الانجليزى ، بعد أن نضب معين الادب الكلاسيكى فى ذلك الوقت ، وقد كانالاهتمام بالشرق وآدابه من اهم مظاهر حركة الاحياء الرومانسى فىختام القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر .

وكان كتاب ذلك العصر وقراؤه يختلفون فىنظرتهم الىشعوب الشرق وآدابه ، وكانوا يعرفون انهم ازاء حضارات عريقة سابقة على حضارة أوربا ، وكانوا يقدرون هذا على جهلهم بطبيعة هذه الحضارات ، فكانوا على عداوتهم للدولة العثمانية مثلا يحترمون ما وصلت اليه تلك الدولة من تقدم عمرانى (انظر رسائل ليدى مارى ورتلى منتاجو وغيرها ممن زاروا الشرق الادنى فى القرن الثامن عشر) .

وقد كان سير وليم جونز وغيره من المستشرقين الاوليظنون أن اتساع ممتلكات بريطانيا فى الهند ونجاح تجارتها مع دول الشرق وتعدد مصالحها فى الشرق الادنى والاوسط ، سيكون مدعاة لزيادة اهتمام البريطانيين بحضارة الشرق وادابه، ولكن خاب فالهم اذ انطفأت جذوة الاهتمام الذى أبداه جيل الرومانسيين بآداب الشرق (وخاصة الادب العربى والادب الفارسى) تحت رماد تلك المصالح الاقتصادية والاستعمارية نفسها ، كما اطفأته تلك النزعات الانجيلية المتزمتة التى سادت حياة الانجليز فى عصر الملكة فيكتوريا ، وذلك الرياء الاخلاقى الاجتماعى والايمان الراسخ بتفوق الانجليز أخلاقيا وعنصريا الذى حصن به الفيكتوريون أنفسهم ازاء المؤثرات الخارجية .

ولم يعد المستشرقون يجدون أذنا صاغية بين عامة القراء ، فاقتصرت كتاباتهم فى القرن التاسع عشر على مخاطبة المتخصصين أمثالهم بعد أن كانوا يقصدون القارىء العادى المثقف ، وحتى دراسات الاستشراق نفسها لم تجد تشجيعا كبيرا من الانجليز ، وحمل لواءها الفرنسيون والالمان ،وكتابات المستشرقين حتى يومنا هذا مليئة بالشكوى المريرة من جهل مواطنيهم وبخلهمبالتشجيع الذىتستحقهجهودهم فىهذا الميدان.

فريتشارد بيرتون نفسه يصدر ترجمته لالف ليلة بهذه الكلمات : « **الى بنى وطنى اهدى هذا الكتاب ، فاليوم يوم محنتهم اذ اصبح جهلهم الفاضح بلغات البلاد التى يحكمونها اضحوكة شعوب أوربا** »

وكان دائم الشكوى من تجاهل الدوائر الادبية لقيمة الادب العربى .

وهوامش ترجمته ومقدماته لالف ليلة خير شاهد على ذلك

كما ردد آربرى عميد المستشرقين الانجليز المعاصرين الشكوى نفسها فى مواضع عديدة من كتبه .

وانى لاكاد اقطع بانه لو كان قد حدث وبقيت الف ليلة مجهولة لقراء أوربا حتى يومنا هذا ، وحاول أحدنا اليوم ترجمتها وتقديمها الى الناشرين الانجليز لما وجد من يظهر بها أى اهتمام .

وهذا ينقلنا الى نقطة أخرى أثارها الكاتب ، وهى صعوبة الترجمة من العربية الى الانجليزية ، ولا اظن أن هذه عقبة جدية الا اذا كان المترجم ضعيفا فى احدى اللغتين ، فلم يقف الفرق بين اللغة الروسية والانجليزية حائلا دون الترجمة مثلا ، وبيننا اليوم عشرات المتخصصين فى دراسة اللغة الانجليزية ممن يتقنونها اتقانا قد يفوق اتقانهم للعربية أحيانا، وكثيرون منهم يسعدهم ان ينقلوا عيون الادب العربى الحديث الى قراء الانجليزية لو وجدوا الناشر الانجليزى الذى ينشرها ويوزعها .

وكثير من هؤلاء الناشرين فيما أعلم يفضلون القصص القصيرة ومن نوع معين وتقع مسئولية ايجاد حلقة الوصل هذه على الادباء الانجليز من المهتمين بالادب العربى .

ولا يمكن فى هذا المضمار الاعتماد على جهود مجالس الآداب والفنون لان هذه المجالس فى الغالب تختار أعمال الرسميينمن الادباء ، وجلها أعمال يعرف الناشر كما يعرف المتخصص فى دراسة الادب الانجليزى انها على الاغلب لن تلقى اقبالا منقارىء الانجليزية .

ولا أفهم معنى لاعتراض الكاتب ـ كمترجم ـ على حوار نجيب محفوظ ، ولسنا هنا بصدد مناقشة قضية العامية والفصحى فى الحوار ، ولكن المرجح أن الحوار الفصيح يسهل من مهمة المترجمولايلجئه الى الاستعانة بمن يفكطلاسم العامية ولنيضير القارىء الاجنبىشيئا لانهسيقرؤه مترجما على أىحال.

كما اننى لا أوافق الكاتب الانجليزى على نصيحته للكتاب العرب بالكتابة فى موضوعات معينة ليضمنوا لكتبهم شرف الترجمة الى اللغات الاجنبية ، حقا ان النظرة العالمية الشاملة خير ضمان لخلود العمل الادبى وخروجه عن حدود المحلية ، ولكن الصدق فى التعبير والتزام مجال محدد لمادة العمل الفنى ضرورة أساسية أيضا .

فلا أفهم أن ينحو الكاتب العربى الى التعبير عن ضياع لا نحسه، أو الاهتمام بانحرافات جنسية لاتعتبر مشاكلأساسية فى حياتنا اليوم ، فلن يكون هذا الا تقليدا أعمى لمجتمعات أوربية تختلف ظروفها كثيرا عن ظروفنا ، وانى لاذكر أناهتمام النقاد الانجليز بترجمة **الارض** كان فى الغالب منصبا على تصويرها الصادق للحياة فى قرية مصرية صميمة .

ولا اظن أن انتاجنا الادبى الحديث يفتقر الى أمثلة كثيرة من أعمال عظيمة ، تصور حياتنا تصويرا صادقا وهى فى الوقت نفسه جديرة وصالحة لاجتذاب القارىء الاجنبى ، وفى قصص الحكيم ونجيب محفوظ ولطيفة الزيات ويوسف ادريس مثال قريب ، ومن المؤسف أن انتاجهم (فيما عدا توفيق الحكيم) يكاد يكون مجهولا تماما حتى فى مدارسالاستشراق فى لندن مثلا.

فقد كتب لنا زميل من مدرسى الادب العربى ، رسالة من لندن ، يشكو من أن كتب الادب العربى الحديث نادرة حتى فى مدرسة الدراسات الشرقية والافريقية ، وانه لم يجد كتابا واحدا لنجيبمحفوظ فىمكتبتها ، أو فىمكتبة المتحفالبريطانى.

حقا ان بعض اللوم يقع على الناشرين العرب لانهم لايهتمون كثيرا بانتاج طبعات محترمة تصلح لرفوف المكتبات الكبيرة ، كما انهم لا يهتمون كثيرا بتصريف بضاعتهم خارج العالم العربى الا أن اللوم أيضا يقع على القائمين على أمر هذه المكتبات ، فان اقتناء الطبعاتالرخيصةخيرمن تجاهلالادب العربىالحديثبرمته.

وهذا التجاهل يمتد أيضا الىمجلات المتابعة الادبيةوالنقدية من أمثال الملحق الادبى لجريدة التيمس فلا أذكر أننى فى خلال السنوات الخمس الاخيرة قرأت فى تلك المجلة اشارة الى كتاب حديث صدر بالعربية ، فيما عدا ما نشر عن كتابين **ترجما** الى الانجليزية وهما **قرية ظالمة ، والارض** ، هذا مع أن هذه المجلة تقدم لقرائها من حين لآخر عرضا قيما لكتب منشورة بالالمانية أو الروسية أو التشيكوسلوفاكية أو النرويجية الخ.. وفى الشهر الماضى أصدرت المجلة عددا خاصابعنوان **أوربا تتطلع الى خارج حدودها** كان المفروضأن تفردفيه مقالةللأدب العربى .

ولكن الشرق العربى كله لم يرد ذكره فى ذلك العدد الابصدد الكتب المؤلفة بالفرنسية فى مصر ولبنان والجزائر .. ولم يجد القائمون على اصدار هذا العدد فى جميع منطقة الشرقالادنى والشرق الاوسط ادبا جديرا بأن يفرد له بحث مستقل غير الادب العبرى الناشىء فى اسرائيل (عدد٢١منسبتمبر سنة ١٩٦٢)

ان المواجهة الصريحة للحقائق والبحث الجاد عن الاسباب الحقيقية الكامنة وراء ظاهرة معينة ، خير خطوة فى سبيل الوصول الى الحلول السليمة دائما ، والظاهرة الجديرة بالتسجيل هنا هى جهل القارىء الاوربى عامة ، والقارىء الانجليزى خاصة بالادب العربى الحديث ، وأنا فى هذاالصدد أميل الى اعفاء الاديب العربى من أى لوم ، فقد قام الادباء بواجبهم ، وقد أنتجت المطابع فى القاهرة وبيروت أعمالا أدبية جديرة بأن تجد مكانها فى مصاف الادب العالمى .

انما مسئولية ذلك تقع أولا على القادرين منا على نقلهذه الاعمال الى اللغات الاجنبية من ناحية ، وعلى المهتمين بالادب العربى من الادباء الانجليز من ناحية أخرى ، كما تقع علىعاتق الناشرين من الناحيتين ولا نعفى مجالس الفنون والآداب من مسئوليتها فى هذا الصدد لانها وحدها قادرة على تنظيم جهود الطرفين والجمع بينهما اذا أمكنها التخلص من أسر الاسماء اللامعة والنظر الى مهمتها بنظرة موضوعية بحتة .

***

حول العقائد اليونانية والرومانية وفننا الشعبى

بقلم : كمال ممدوح عبد السلام

عندما (١) أراد كليمان السكندرى أن يقول كلمة عن الحضارة اليونانية قال : « ان مدنيتنا ليست الا نهرا تمده الروافد من كل مكان ولكن منبعه ومعينه يونانى » أو هى شجرة ـ على حد تعبير « بليك » ـ جذورها فى اليونان ، ولولا حضارة الاغريق لما كان لنا دين ولا فلسفة ولا علم ولا سياسة ..

وقد درست حضارة اليونان فترة ليست بالقصيرة كان من نتيجتها أنى أحاول دائما أن أربط بين هذه الحضارة القديمة وحضارتنا العربية وحضارة الغرب محاولا أن أبرز معالم الحضارة اليونانية واللاتينية التى ظن خطا انها ماتت واندثرت . وهى لا يمكن أن تموت لأنها بمثابة الروح من كل حضارة ، وحضارة البلد الآخر هى الجسد الذى تعيش فيه هذه الروح . فليس حقا ما يقال من أن اللغة اليونانية القديمة وكذلك اللاتينية قد اندثرتا وطواهما الموت ، لأننا لا زلنا ننطق بهما فيما ننطق به من لغات حديثة ، ولا أريد أن أورد أمثلة لذلك لأن الأمثلة لا يمكن حصرها ، فما أكثر الكلمات اليونانية القديمة واللاتينية التى ما زلنا نسمعها أو نستعملها فى حياتنا اليومية .

ويكفى لكى نرى هذا الأثر البالغ فى اللغات القديمة أن نتصفح قاموس لغة من هذه اللغات (٢) ، ونفكر فى كل كلمة لحظة لنعرف أن أصلها كان يونانيا .

فحضارة اليونان والرومان القديمة لم تكن اذن مجرد المادة التى بدأت منها الثقافة والحضارة التى انتشرت فى عصر النهضة فحسب ، ولكن أثرهما امتد الى أوضح معالم الثقافة والحضارة المعاصرتين .

لقد قدم لنا اليونانيون ـ أول ما قدموا ـ مشاكلالفلسفة التى ما زال المحدثون من المفكرين يحاولون معالجتها . ووضع الرومان المثل الذى نحتذيه فى القانون السياسى وما زالت الأمم الاوربية والعالم أجمع تعتمد عليه وكذلك فان الآداب الوحيدة التى كتب لها الخلود هى تلك التى انبثقت من دراسة عميقة لهاتين اللغتين اللتين قيلعنهما « لقد ماتتا » (٣) .

(١) نشرت مجلة « المجلة » للاستاذ سعد الخادم فى العدد ٦٧ الصادر فى أول أغسطس ١٩٦٢ مقالا بعنوان « العقائد اليونانية والرومانية .. وفننا الشعبى » وقد وردت فيه آراء دفعتنى الى كتابة هذا المقال .

(٢) يقول دونالدسون Donaldson أن نصف القاموس الانجليزى يونانى .

(٣) J.H. Whiteheat, *A Latin Course, The foreword.*

نحن متفقون على أن الحضارة الحديثة فى مختلف البلدان قد تاثرت بحضارة اليونان والرومان فى شتى الميادين (الدين والفلسفة ، والرياضة ، والفلك ، والعلوم الطبيعية ، والأحياء ، والطب ، والهندسة ، والأدب بفروعه ، والتاريخ ، والسياسة ، والقانون .. وغيرها) ..

ومحاولة تقصى هذا الأثر فى فرع واحد من هذه الفروع يحتاج الى مؤلفات وجهود سنوات عديدة ، ويكفى أن أقول أن الشعوب المختلفة تفخر بأن يكون فى حضارتها عنصر جزء من اليونان وان هذا الامر دفع بالكثيرين الى التورط فى الأخطاءمثل قدامة بن جعفر فى العصر العباسى عندما أخذ فن الشعر لارسطو وحاول أن يطبق قواعده على الشعر العربى وسار على منهج خالف فيه منهج ابن المعتز الذى كان يقرأ الشعر العربى ليستنبط منه القوانين العامة فى حين كان قدامة ينقل قوانين أجنبية ويحاول أن يخضع لها الشعر العربى ودفع الكثيرين أيضا الى التورط عندما حاولوا أن يخلقوا صلة بين أشياء يونانية وبين مثيلاتها فى البلاد الأخرى ليس بينها فى الحقيقة صلة غير الاسم وما صنعته يد الصدفة من تشابه حدث بالضرورة فى كل منهما .

العلم شىء وسائر الاعتبارات الأخرى شىء آخر ، فليس معنى أنى عربى اعتز بعروبتى مثلا أن أفرض الحضارة العربية على سائر الحضارات الأخرى ، وأجعل منها الألف والياء ، لأنى بذلك سوف أشوه ما للحضارة العربية من فضل أدركه أنا ويقره غيرى ، لأنه الحقيقة . وليس معنى هذا أيضا أن أحاول أن أفرض ثقافة أو حضارة أخرى على حضارتنا لأنى متعصب للاولى واتغاضى لذلك عن منظار الحق والحقيقة .

وليس معنى أنى قرأت أو سمعت أن الحضارة اليونانية لها فضل سابق فى اثراء الحضارات الاخرى أن أحاول الربط بين أشياء أعطتها الصدفة لونا من التشابه يكاد يصل الى المطابقة أحيانا ، فينتهى بى الامر الى أن أقارن بين تلك الفكرة التى كان يعتقد بها اليونانيون من ان العالم تغير من فوضى Χάος Chaos الى النظام Κόσμος Cosmos لأنه كانت هناك ضرورة الى الحياة وضرورة الى وجود الانسان وقد تم التغيير عندما جاء الجنس البشرى ـ أقارن هذه الفكرة بما نعرفه نحن الآن عن قصة خلق الجنس البشرى وقصة آدم عليه السلام فاقع فيما وقع فيه أوفيد Ovidus فى تفسيراته (١) عندما حاول أن يربط فكرة التغيير من الفوضى الى النظام عند اليونان بالظروف المعاصرة ويقول ان هذا لم يكن الا تبشيرا بمجىء الامبراطور اغسطس الذى أحال الفوضى الى نظام وامان وان كان جميلا منه ان يستعيد التشبيه ولكنه أخطأ فى اكسائه ثوب الحقيقة . أو أن أقارن قصة ديوكاليون Deucalion وبيرا Pyrrha والطوفان بقصة نوح عليه السلام والطوفان .. وكيف أن الأرض Gaia عمرت بعد الطوفان لأن ديوكاليون وبيرا بقيا بعد الطوفان لتعمر الأرض بهما وذريتهما ، ولأن نوحا ومن معه نجوا من الطوفان الذى جاء بعد أن امتلأت الأرض بالشرور والفساد قبل ديوكاليون وبالشرور والفسق والالحاد قبل نوح ، وأراد زيوس Zeus رب الأرباب أن يطهر الأرض بهذا الطوفان ـ فى عقيدة اليونان ـ وأن يبقى على الجنس البشرى « بديوكاليون » الصالح ابن بروميثيوس الصالح ، وأراد الله أن يطهر الأرض بالطوفان ويخلق جنسا صالحا من نوح .

ففى رأيى أن اليونان لم تسمع بقصة نوح عليه السلام وانما خلق هذا التشابه العجيب ما فى الانسان من قوة خفية خارقة .. هى قوة الروح التى ألهمت اليونانى أن يتصور أسطورة ديوكاليون .

(١) Herman Frankel, Ovid a poet between Two Worlds.
For the text see : G.H. Georgin, les Latins, Vol. I., 1922 p. 203.

وقديما حاول القدماء انفسهم ان يربطوا بين اسطورة « ايو » Io البقرة ابنة Inachus اناخوس ملك ارجوس Argos وقالوا انها عندما جاءت الى مصر ومستها يد السماء خرجت عن صورة البقرة واصبحت ايزيس Isis ، وعبدت بمصر وعملوا على تأكيد تلك الأسطورة بأن جعلوا « ايو » تحمل طفلا فى مصر اسمه ابافوس Ipaphos وهو جد كل من دنايوس Danaus وايجبتوس Aegyptus وفردنايؤس مع بناته الخمسين الى وطن جدهم Inachus فى ارجوس تاركا وراءه بلده مصر وسمى اليونان بعد ذلك دناؤوى Danaoi وكان ايجبتوس هو جد الأيجبشيان Aegyptianci أو Egyptians وعلى ذلك يكون ابناء ارجوس ومصر اشقاء غير أن اعتقاد اليونان أنفسهم بهذه الأسطورة لم يكن يزيد عن اعتقادنا نحن بها الآن .

والأمثلة لا تحصى .. هناك مثلا بنيلوبى التى نقضت غزلها من بعد قوة انكاثا هل يمكن ان تربط بينها وبين ما جاء فى القرآن الكريم ؟.. وهناك قصة ايفيجينيا فى أوليس التى عرفناها من هوميروس ومن مسرحية بهذا الاسم ليوريبيديس اتمها ابنه يوربيديس الصغير ، وهى تحكى لنا كيف أن اجاممنون اراد ان يضحى بايفيجينيا قربانا للآلهة أرتميس Artmis تنفيذا لما اشار به الوحى وكيف أنها افتديت بغزال deer Ελάφος وهناك قصة سيدنا ابراهيم وكيف أنه اراد ان يضحى بابنه تنفيذا لما رآه فى المنام ، وكيف أنه افتدى بكبش بدلا عنه ، ولكن على أى أساس يمكن أن نربط بين القصتين ونحن لا نملك اى دليل علمى او مادى يربط بينهما ؟ .. ليس هناك ما يدعو مطلقا لذكر احدى القصتين الى جوار الأخرى الا اذا أردنا أن نظهر مدى ما تحدثه المصادفة من تشابه ، ولكننا اذا اردنا أن نذكر قصة « ايفيجينيا » ونذكر معها شيئا آخر لكى نبين أثر اليونان على غيرهم فلنذكر « ايفيجينيا » كمسرحية كتبها يوربيديس حوالى عام ٤٠٧ ق.م واتمها من بعده ابنه الأصغر يوربيديس الصغير ، ونقارنها ـ مثلا ـ بمسرحية « فيدر Phodre » عند راسين Racine سنة ١٦٧٧ م ، وفيدر هو الاسم الفرنسى لفيدرا Phaedra Φαιδρά وهى شخصية من شخصيات مسرحية يوربيديس « معناها المتالقة Radiant » وربما كان مجرد ذكر اسم المسرحيتين ، وكيف أن راسين لم يحاول حتى تغيير أسماء الشخصيات ، ربما كان هذا كافيا ليوضح مدى ما أخذه راسين فى الموضوع نفسه أيضا ، هناك كذلك مسرحية « ايفيجينيا » لراسين وهى مأخوذة من مسرحية «ايفيجينيا فى أوليس» و «ايفيجينيا فى تاوريس» و «الكستس» وهذا ما جعل بيير برو Pierre Perrault يجسر على مقارنة « الكستس » التى الفها كوينو Quinault بالكستس عند يوربيديس ، ولعل شهادته بانها عند الأول تفوق مثيلتها عند الشاعر اليونانى نفسه (١) يدلنا على مدى دقة النقل .

وتذكرنا هذه القصة بمثال آخر هو قصة « هيبولوتوس » Hippolytus - Ιππόλυτος التى ذكرها الشاعر يوربيديس سنة ٤٢٩ ق. م فى مسرحيته وكيف أنه كان يقاوم زوجة أبيه « فيدرا » فكان فى صده لها وحشا كاسرا أضناها تماما كما حدث مع يوسف عليه السلام وزوجة العزيز فى مصر .

ولقد حاولت كل من « فيدرا » وزوجة العزيز الكيد لهيبولوتوس ويوسف عند زوجها ، وتصر المصادفة على أن توسع نطاق التشابه فتجعل من فيدرا امرأة عفيفة تحب هيبولوتوس فى الخفاء فلما ان أضناها هذا الحب ، وكشفت عنه خادمتها لهيبولوتوس خشيت من الناس وخاصة من زوجها ثسيوس Theseus فراحت تتصرف بجنون ، وهذا نفس ما حدث مع زوجة العزيز ، وجعلت المصادفة أيضا من هيبولوتوس رسولا يقوم بدعوة دينية لأرتميس Artemis كما كان يوسف عليه السلام رسولا من عند الله ، ولكن يوسف لم يكن ابن العزيز وأصرت المصادفة مرة اخرى على أن تخلق ما يقابل هذا فجعلت من هيبولوتوس ابنا غير شرعى لثسيوس Theseus من هيبولوتا وكأنما أرادت أن تقابل عدم شرعية هيبولوتوس بكون يوسف ليس ابنا للعزيز .

(١) Racine, Iphigenie, *Les classiques Français*, Notice de H. Saulon.

ولكن رغم كل هذا التشابه لا يحق لنا أن نربط بين القصتين لأن أحداهما لم تؤثر فى أحداث الأخرى ، ولكن اذا اردنا أن نبين أثر « هيبولوتوس » فليكن ذلك بمقارنتها بما كتبه سينيكا Seneca أو بمقارنتها بمسرحية راسين العظيمة « فيدر » التى عرضت سنة ١٦٧٧ م .

وهناك قصة هيراكليس ابن زيوس ـ رب الأرباب وكبير الآلهة ـ ولدته أمه دون زوج وانما حملته من زيوس كبير الآلهة ، وكان زوجها امفتريون اذ ذاك فى ميدان القتال ، ولكن ليس لنا أن نربط بين ميلاد هيراكليس وميلاد المسيح ، الأول من الكمينا والثانى من مريم لأنه ليس من المعقول أن نقول ان ميلاد السيد المسيح تاثر بميلاد هيراكليس فهكذا خلق الله السيد المسيح بن مريم وبهذه الطريقة او غيرها ولد هيراكليس أم لم يولد . فليس هناك صلة بين الاثنين أكثر من صلة التشابه الذى أتى من طريق المصادفة رغم التقاء هذا التشابه فى أكثر من نقطة . ثم لماذا نقول ان هيراكليس كان مبشرا للمسيح ولا نقول ان افلاطون هو المبشر ؟

وهناك أمثلة متشابهة كثيرة جدا للتشابه لو حاولنا ذكرها لطال بنا الامر ولكن الخطأ كل الخطأ فى أن نحاول أن نجعل من قصة مصدرا لقصة أخرى مهما وصلت درجة التشابه .

يقول الأستاذ سعد الخادم :

« وفى البحث الآتى محاولة للتنقيب عن مصادر تلك العلوم المرتبطة بالتنجيم وربطها بطقوس وعقائد مماثلة فى حضارات قديمة كحضارتى اليونان والرومان مثلا » (١)

ثم يمضى الاستاذ سعد الخادم فى بحثه فيسوق الينا بحثا شائقا جميلا مليئا بالمعلومات التى تدل على سعة اطلاع . وقد حاول أن يرجع بعض فنوننا الشعبية الى عقائد يونانية ورومانية قديمة ، ولكنى لا أجد مبررا لهذا لأن كل ما يمكن أن نجده من تشابه لا يرجع الى علم أخذ عن علم أو حضارة تأثرت بأخرى واصطبغت بلونها ، وانما كل ما هناك هو مجرد المصادفة أو التشابه بين الأحداث وان اتت فى فترة زمنية واحدة ، ولا تزيد العلاقة بينها عما بين بنيلوبى والتى نقضت غزلها ، أو بين ديوكاليون ونوح عليه السلام ، فان حاولنا ان نخلق بينهما علاقة مادية علمية كان بناؤنا على غير أساس .

لقد كان العربى أينما نظر لا يجد أمامه غير صحراء منبسطة وفضاء ممتد الى اللانهائية فاذا ما ترك خيمته وبدأ يتوغل فى مجاهل الصحراء أحس بوحشة لا مؤنس له فيها غير ناقة أودع ظهرها امتعته وراح يرفه عن نفسه بنغمات رتيبة تساير وقع أقدام الناقه الخافت فوق الرمال .. وكان الشعر العربى منذ نشأته فى رتابته وايقاعه يساير خطوات الناقة وايقاعها

ويمضى العربى فى طريقه وتظل افكاره على هدوئها لا يخرجه عنها شىء الا اذا لمح طيرا سانحا أو بارحا ، أو رأى غزالا شاردا فيخرجه هذا الأمر عن أفكاره فى محبوبته أو مشاغله أو من ترك وراءه فأثار شجونه وأهاج عواطفه فانطقه شعرا ، ويفكر فيما رأى . ويحدث بعد هذا أن يهاجمه وحش كاسر أو يفاجئه عدو غادر ويدافع عن نفسه فيصيب أو يصاب ، وبعدها يستعيد ذكرياته ويحاول أن يربط بين بعضها بالبعض الآخر دون أن يكون هناك أى رابط فيبرر اصابته بالطير البارح ويعزو نصره الى الطير السانح . وهذا الربط لم يكن على أساس علمى والدليل على ذلك أن ما كان العربى يتفاءل به كان غيره يتشاءم منه والعكس صحيح .

وكان هذا التطير صحيحا الى حد ما ولكن صحته لا ترجع الى قانون علمى أو أساس صحيح ، ولكن ما كان يحدث هو ما يحدث للانسان فى أى زمان أو مكان ، فالانسان عندما يرى شيئا يتشاءم منه ـ قطة سوداء مثلا ـ يظل طوال يومه حزينا مكتئبا ، ويحاول أن يربط كل ما يمر به من سوء بما رآه ، وربما رأى أكثر منه فى يوم آخر كان فيه متفائلا .

(١) « المجلة » العدد ٦٧ ص ٩٥ .

قصارى القول أن ما يراه المرء يضع منظارا خاصا على نظرته لأحداث يومه فيرى الجانب السيىء منها أو العكس بسبب تاثر نفسيته بما راى . وربما كان فى امكان العربى ان يهزم خصمه فى يوم تشاءم فيه لولا انه كان يحارب بروح معنوية محطمة ، واسوق هنا ما أورده الأستاذ سعد الخادم فى هذا الشان وهو منقول من كتاب « مفتاح دار السعادة » لابن القيم .

« السانح والبارح والقعيد والناطح : واصل هـــذا ان العرب كانوا يزجرون الطير والوحوش ويثيرونها ، فما تيامن منها واخذ ذات اليمين سموه سانحا ، وما تياسر سموه بارحا وما استقبلهم منها سموه الناطح ، وما جاءهم من الخلف هو القعيد فمن العرب من يتبرك بالسانح ، ويتشاءم بالبـــارح لانه لا يمكنه رميه الا بأن ينحرف اليه . واهل نجد تتيمن بالسانح وتتشاءم بالبارح ، وأهل العالية على عكس هذا . »

ولكن هل كل هذا ماخوذ حقا عن اليونان او الرومان كما حاول ان يثبت الأستاذ سعد الخادم ..؟؟

لا أعتقد هذا وليس هناك اى دليل علمى يقره .. ولنقارن هذا بما كان عند الرومان ، يقول بول هارفى Paul Harvey **فى هذا الشان :**

« كانت التكهنات هى الوسيلة التى لجأ اليها الرومـان ليستطلعوا ما اذا كانت الآلهة تبارك عملهم بشأن ما هم بصدده ، وكانت جماعة العرافين تكون جمعية قسسية وكان لافرادها من المعرفة ما يؤهلهم لتلقى التنبؤات وتفسيرها ، ويقول ششرو انه لم يكن هناك تنبؤات خاصة بأهل المنزل فيما عدا ما كانوا يقومون به من اثبات فأل يختص بالمنزل ولكن لا نعرف تفاصيل هذا الامر وكان رب البيت هو الذى يتلقى الفأل بمساعدة عراف محترف ان لزم الأمر ، ونعرف أنه كان هناك أيضا نوعا من العرافة خاص بالزراعة وكانت فى الربيع وفى منتصف الصيف » (١) .

وكانت جماعة العرافين ـ وهى ما يشبه النقابة المهنية الحديثة ـ تاتى فى المرتبة الثانية بالنسبة لجماعة الكهنة البنتفيكيز Pontifices **الذين كان يراسهم الكاهن الأعظم او البابا** Pontifex Maximus **وكانوا هم رعاة التقاليد الخاصة بالعرافة ، يؤخذ رايهم فى حالة الشك سواء كانت حالة عامة او خاصة ، وكان لهم وحدهم الحق فى مباشرة العرافة العامة التى يقومون بها فى كل المناسبات عندما كان يراد تأييد الآلهة لعمل عام كانعقاد اجتماع او مؤتمر او البدء فى عمل او شن هجوم . وطريقتهم فى ذلك كما يلى وكما يصفها هارفى .**

« كان على العراف أن يحدد مكانا فسيحا سموه تمبلوم Templum ليبحث فيه من الفأل وهناك ، وبعد أن يطلق دعوة معينة كان لابد منها لاظهار علامة ما ، يجلس ناظرا نحو الجنوب (٢) فاذا أتت العلامات من جهة الشرق (شمال العراف لانه كان يولى وجهه صوب الجنوب) كان الفأل حسنا وتباشروا به واذا جاءت من جهة الغرب (يمين العراف) كان الفأل سيئا وتشاءموا منه . وكذلك اذا كانت العلامات من جهة اليسار (غرب العراف) كان الفأل حسنا عموما ، وكان للعراف الحق أن يتخذ لنفسه موقفا مواجها للشرق . »

وكانت العلامات اما طيران طائر او صوته واما رعد او برق او حركة حيوان وبعد هذا اصبح ـ خاصة أيام الحرب ـ يؤخذ الفال من الفراريج الصغيرة .. ان التهمت الطعام كان الفال حسنا واذا امتنعت كان سيئا ، وكان هناك كذلك الفال الذى ترسله الاشجار وكان يحدث احيانا ان ترسل الآلهة من تلقاء نفسها علامات ـ كالرعد مثلا ـ ويتولى العراف تبليغ رسالة الآلهة وشرحها . بعد هذا ـ فى العصر الجمهورى ـ اصبح من الممكن ان يقف فى طريق الأعمال العامة ما يظهر من علامات لا تؤيدها وسوف اذكر عما قليل قصتين تؤيدان ما اقول ، ولكن قبل هذا ـ ولكى ادلل على مدى اهمية هذه الجماعة اذكر ان هـذه الجماعة ظلت حتى صدور قانون اوجولينيا Lex Ogulinia **سنة ٣٠٠ ق.م لا تتكون الا من الاشراف وكان لهم ملبسهم الخاص وهو عباءة** Trabea **تشبه « الروب » بيضاء اللون موشاة بقطع ارجوانية وكذلك « دائرها » ويميزهم علاوة على ذلك عصا** Lituus **مقوسة او اى عصاة منحنية بدون « العقد » يستعملونها فى تحديد الاماكن** Templa **. وخير ما يلقى ضوءا على العرافة الرومانية ولمن يريد الاستزادة يجد بغيته فى كتاب ششرو « عن العرافة »** De Divinatione

وكل ما يمكن أن يكون هنـــاك من تشابه بين العرافـــة عند العرب وعند الرومان هو ما جاءت به المصادفة المحضة وفرضته الطبيعة من فضاء وصحراء عند العرب وجبال عند الرومان ، ويتمثل فى وسيلة واحدة من الوسائل هى استخدام الطيـر لأن العربى لم يكن أمامه غير الطير والنجم والفضاء « .. وعلامات وبالنجم هم يهتدون » .

وكان يقوم بالعرافـــة واستطلاع الفـأل صـــاحب الشان نفسه فى اى زمان واى مكان ولم يكن هو الذى يبحث عن الفال وانما الفال هو الذى كان يفاجئه عندما يمر عليه طير سانح او بارح تماما كما يحدث الآن عندما نفاجأ بسماع صوت « البوم » او نرى غرابا وما يصحب هـــذا من تشاؤم البعض ، وكانت حالات فردية يقوم بها اى انسان وليس شخصا معينا ، وكذلك لم يكن يحكمها قانون او قواعد خاصة كما أن هذه العملية كانت نسبية ، فما يتفاءل به شخص قد يتشاءم منه غيره دون قانون يحكم هذا العمل وانما كان يعتمد على المصادفة . والاعتبارات الشخصية . واسوق هنا قول الدكتور بول غليونجى فى معرض حديثه عن الأسس النفسية للايمـــان بالسحر اذ يذكر أن ثانى هذه الأسس هو :

المنطق الكاذب الذى يستقرىء من القيـاس السطحى المثل من المثل والذى يرى روابط بين الشىء وشبيهه ، وبين الشىء واسمه ، كان يعتقد أن اى عمل أتى بنتيجة فى الماضى سـوف يأتى حتما بمثلهـا فى المستقبل ، وان اسم الانسان يحدد مصيره ، وأن العقار اذا شابه عضوا فانه يشفى آلام هذا العضو، وأن خواص الأرقام والاشكال الهندسية تكسبها صـــفات ملائمة . ومن أمثلة ذلك التفكير بأن صب الماء على الارض يسقط المطر . وأن الحاق اى أذى بنموذج يسبب مثله فى الأصـل ، وأن يوما من الاســبوع وقعت فيــه كارثة يظل شؤما فى المستقبل الخ ..

وما تزال كثرتنـــا ، ولا يزال من المثقفين أنفسهم من يؤمن بخواص رقمى ١٣ ، ٧ أو يتشاءم من السفر يوم الجمعة اولا يتحدث عن مرض الا مسبوقا بعبارة « عدوك » « بره وبعيد » بل يتحاشى التلفظ بأسماء الامراض القاضية كالسرطان ويكنى عنها « بالمرض الملعون » أو بكناية اخرى ولا يقدم على عمل الا تضرع قبله بالدعوات (١) » .

وكان هذا هو الحال مع العربى .. ايمان عميق بقوة خارقة لا يعرفها هو ولا تسير طبقا لقـانون معين وانما تفرض عليـه الاعتقاد بان هناك قانونا دون ان يكون هناك قانون كانمـا أراد الله بذلك أن يمهد العربى لتلقى رسالته الكبرى فى ايمانه بالله .

أما ما كان يحدث احيانا من اقامة خيام حمراء جلدية فقـد ندر الى حد بعيد ولا أستطيع ان انكر انه كان هناك عرافـون محترفون غير أن فن العرافة لم يكن مقصـورا عليهم وحدهم او على طبقة الأشراف كما كان عند الرومان قبل قانون أوجولينيا ولكنه كان مجرد تبريز فرد فى هذا الفن تماما كما يحدث فى اى شىء فى الحياة . اما عند الرومان فكان الامر غير هذا :

---

(١) Paul Harvey, *The Oxford Companion to Classical Literature,* Oxford 1959, p. 65.

(٢) كانت هناك ساحات معينة مثل القلعـــة Arx على تل الكابيتول Capitolium وفى هذه الساحات Templa لم يكن من الممكن أن تعوق المبانى الجديدة الرؤية .

(١) « طب وسحر » للدكتور بول غليونجى . نشرته المكتبة الثقافية

كانت العرافة فنا مهنيا يزاوله جماعة منظمة تشبه النقابة ولها شأنها كهيئة رسمية فى الدولة بدليل أنها انحصرت فى طبقة النبلاء والاشراف حتى صدر قانون أوجولينيا سنة ٣٠٠ ق. م وكان لا بد للعراف من معرفة تؤهله لتلقى التنبؤات وتفسيرها . وفصول خاصة (الربيع ومنتصف الصيف) تمارس فيها ، وتجرى فى المكان المخصص لذلك والمسمى تمبلوم Templum وليس فى اى مكان . وكانت مصنفة فاما تنبؤات منزلية أو زراعية أو خاصة بالاعمال العامة . لافرادها زى خاص وعلامات وشارات ومستلزمات تميزهم عن غيرهم . وعلاوة على هذا فانه كان هناك علم يحكم التنبؤات وتفسيرها له قواعد واصول ثابتة اطلقوا عليه اسم Auspicium « اوسبيكيوم » وهى كلمة مشتقة من فعل auspicere ومعناه « أن يراقب الطير » ف Spicere تعنى « أن يرى » و avis معناها « طير » ومنها جاء auspices «أوسبيكس» اى عرافون مفردها عراف auspex « أوسبيكس » وكان لهذا العلم قواعد واصول - كما ذكرت - تسهر على حراستها هيئة رسمية اعلى شأنا من العرافين . وهم الكهنة Pontifices ورئيسهم الكاهن الأعظم Pontifix Maximus والتاريخ يحفظ لنا قصصا كثيرة حقيقية تكاد تدفعنا الى الاعتقاد بان هذا العلم أصاب من الصحة شوطا بعيدا فمثلا يقول ليفى : (١)

« وعندما أعلنت نبوءات من أماكن متعددة فى وقت واحد زاد خوفهم (الرومان) ، فقد (أعلن) أن رماح بعض الجنود - فى صقلية - كانت قد توهجت ، وأن الصولجان الذى امسكه فى يده فارس - فى سردينيا بينما كان فى حراسته (حرفيا . يقوم بدوراته فوق السور) كان قد احترق ، وكانت الشواطىء قد توهجت بنيران كثيرة ، وان درعيه كانتا قد تصببتا بالدم ، وأن بعض الجنود كانوا قد صعقوا بالرعد ، وأن قرص الشمس بدا منكمشا ، وعند برانيستى سقطت حجارة ملتهبة من السماء ، وعند اربى Arpi بدا فى السماء تروس وبدت الشمس تحارب القمر ، وارتفع قمران فى وضح النهار عند كابنا Capena وفى كابرى فاض الماء بعد أن اختلط بالدم ، وراحت نافورة هيراكليس نفسها تبعث رذاذها بعد ان أخرجته مختلطا ببقع من دماء ، وسقطت سنابل القمح ملطخة بالدماء فى سلة بعض حاصديه عند انتيوم وعند فاليرى بدت السماء كما لو كانت مشقوقة بشق عظيم ، وحيثما شقت السماء توهج ضوء شديد ، وانكمشت الواح الحظ من تلقاء نفسها ، وسقط واحد منها مكتوب عليه هذه العبارة « ان مارس يلوح بحربته »

ويمضى ليفى فى سر ما ظهر من آيات وعلامات فى شتى المناطق والبلدان وكيف ان هذا كان نذير سوء ثم ذكر جهود « جماعة العشرة » « الديكمفيرى » Decemviri لكى يبعدوا هذا السوء معددا ما اقيم من ولائم وما عرف باسم اللكتستريوم Lectisterium وجمع النقود وهدايا الذهب والفضة للآلهة وغيرها ، والمهم هنا هو ان جايوس فلامنيوس اصر على مجابهة العدو وسخر من كل هذه النبوءات وعندما قيل له ان «سارى» العلم غاص فى الأرض وعجز حامله عن اقتلاعه صاح فيهم « اذا كانت أيديكم قد أصبحت ناعمة بحيث لا تستطيع اقتلاعه فاحفروا حوله » .

وفى صباح المعركة - معركة بحيرة - تراسومنتم Trasumentum ٢١٧ ق.م وفى مكان بين مدينة كورتونا Cortona والبحيرة واجه هانيبال وبعد ثلاث ساعات من بدء المعركة كان فلامنيوس يرقد مجندلا وكان جيشه قد ابيد عن آخره . (٢)

وثمة قصة اخرى اود ان اشير اليها هى قصة معركة بحر الدريبانوم Drepanum الكبرى سنة ٢٤٩ ق . م بين الأسطول الرومانى والقرطاجنى . قيل لامير البحر الرومانى :

(١) Livy, Book 22, (L. XXII).
Elementary classics. W.W. Capes., 1935, p. 2.
Chap. I, Sec. 8.

(٢) Livy, L. XXII, Chap. 4, Sec. I, FF.

« ان الفراريج لا تأكل » ،

وكان هذا نذير سوء ، ولكنه سخر ممن بلغوه واجابهم :

« حسنا اذا كانت لا تريد ان تأكل فدعوها تشرب . »

وقذف بها الى البحر وتبع هذا هزيمة ساحقة لحقت بأسطول روما .

وكان هناك الى جوار هذه الجماعة طائفة اخرى أتروسكية اطلق افرادها على أنفسهم اسم « هارو سبيكيس » Haruspices اى العرافين المقدسين (١) ، وكانوا يتولون تفسير ما ترسله الآلهة من آيات ومعجزات وما يلاحظونه من امعاء الذبائح عند تقديم القرابين . وكان فنهم هذا مبنيا على قواعد علمية دقيقة ويعرف باسم Etrusca disciplina ومنها جاءت الكلمة الانجليزية discipline ، ويقول عنهم هارفى (٢) ان هذا الفن كان يتطلب منهم مجهودا مضنيا لكى يحددوا الطرق التى يمكن بها تفسير العلامات السماوية وابعاد ما يحتمل وقوعه من مصائب ، فكان لكل انحراف مهما دق فى امعاء الضحية معنى معين وكانت السماء - لديهم - مقسمة الى تسعة اقسام . وكان البرق - حين يظهر - ينسب الى اله من تسعة آلهة يختص كل منها بمنطقة من التسع مناطق . وكانت جماعة العرافين المقدسين «الهاروسبيكيس» تستدعى الى روما لتفسير آيات سماوية ، ثم تكونت بعد ذلك جماعة « هاروسبيكيس » رومانية فى عهد الامبراطورية بدلا من الجماعة الاتروسكية .

***

لعل هذا العرض السريع الموجز لما كانت عليه العرافة عند العرب والرومان يبين الفرق بين العرافة الرومانية والعربية .

وثمة كلمة اخرى اقولها ردا على ما قاله الأستاذ سعد الخادم (ص ٩٧ من المقال) عندما اراد أن يربط بين بناء روما وبناء القاهرة من أن روملوس زجر الطير عندما اراد ارساء الحجر الاساسى لمدينة روما فنباته الطير بأن الفال حسن ، ويقول ان هذا نفس ما حدث مع جوهر الصقلى والغراب . وفى هذا القول مغالطة قصد بها التقريب بين القصتين . واورد هنا ترجمة النص اللاتينى الذى كتبه أوفيدوس Ovidus فى قصيدته عن تاسيس روما وقد حرصت على ان اترجم النص اللاتينى ترجمة حرفية الى ابعد حد ممكن . (٣)

« الآن كان أخ نوميتر Amulius Numitor قد عوقب وأصبحت كل جموع الرعاة تحت قيادة التوأمين « ريموس ورومولوس » .

وانه لمن المتفق عليه أن على كل منهما أن يجمع الفلاحين وبينوا الأسوار (لمدينة روما) وكان هناك التباس حول أى الاثنين عليه أن يبنى المدينة .

وقال رومولوس : « لا داعى للنزاع ان لدى كل منا ثقة كبيرة بالطير .. دعنا نحتكم الى الطير » .

وقبل الامر ، واقترب الأول من صخور البلاتين (جبل) ذى الاشجار وصعد الثانى قمة الافنتين فى الصباح ورأى ريموس ستة طيور ، ورأى الثانى « رومولوس » ضعف الستة (اى اثنا عشر فى صف) وتقرر وديا أن رومولوس له حكم المدينة .

واختير يوم حدد فيه « رومولوس حوائط المدينة بالمحراث وكانت كل أدوات باليس Pales « آلهة الرعاة » المقدسة فى متناول اليد ومن هنا بدأ العمل ، وحفرت حفرة وصلت الى أرض صخرية .

(١) كلمة Haruspices هاروسبيكيس تعنى العرافين المقدسين ، فهى مشتقة من كلمة Harus من الكلمة اليونانية ἱερος (hieros) التى يستبدلها أهل بؤوشيا بكلمة ἱαρος (Hiarus) ومنها جاءت Harus ومعناها « مقدس » Spicio اى يرى أو يراقب أو يرقب .

(٢) Paul Harvey, *The Oxford Companion to Classical Literatue*, Oxford 1959, p. 104.

(٣) *Ovid, Easy Selections*
النص اللاتينى نشر فى سلسلة "Elementary Classics", H. Wilkinson, London 1935,
No. XV, The Founding of Rome, p. 19.

وقذفت الفواكه فى أعماقها . وقصدت أرض من المنطقة المجاورة . (يقصد • جمع تراب من الأرض المجاورة) وملئت الحفرة ثانيا وأقيم محراب فوق « الحفرة » المتلئة . وقد أمدهم الموقد بالنيران بعد اشمالها ، وحدد « رومولوس » من هناك الحوائط بخط وهو يضغط فوق يد المحراث ، وحملت بقرة بيضاء الناف مع ثور فى لون الثلج ، وكان هذا هو صوت الملك :

« أى جوبيتر لتكن الى جوارى وأنا أشيد المدينـــة وأنت أيها الاب مارس وأنت ايتها الأم فستا ، انتم جميعا ومعكم الآلهة الذين حق علينا أن ندعو اليهم ، ساندونى ليرتفع هـــذا العمل تحت حمايتكم ، ليكن عمر المدينة طويلا ولتبق السلطة أمدا طويلا لاسياد هذه الارض . ليكن الشرق والغرب تحت امرة تلك المدينة .

وبينما كان هذا الرجل يبتهل أرسل جوبيتر الفأل بالرعد من جهة اليسار والبرق من جهة القطب الشمالى .

ووضع المواطنون السعداء الأساس عند هـذه النبوءة وأقيم الحائط فى وقت قصير . »

هذه هى أسطورة رومولوس كان كل عمل الطير فيها هو مجرد تحديد أى الأخوين يؤسس المدينة بعد ان قتل رومولوس وريموس عمهما انتقاما لقتله اباهما ، أما تاسيس المدينـة فكـان بناء على فأل تمثل فى ارسال جوبيتر للرعد والبرق . ولعل الاسطورة على هذا النحو تشبه بشكل اكثر وضوحا بنـــاء القاهرة ، ولكن الذى لا شـــك فيـــه أن جوهر الصـــقلى لم يكن قد سمع بهذه الاسطورة ولا فكر فيها مطلقا . ولكـن ما فعله جوهر هو استطلاع النجوم وهو ما كان يفعله أجداده بالصحراء . وثمة امر آخر ارجو الاجابة عليه وهو : ما صلة **قصة بناء روما وقصة بناء القاهرة** بالعقـــائد الرومانية وفننا **الشعبى ؟ هل يعد بناء القاهرة فنا** من الفنون الشعبية ؟

ويقول الأستاذ سعد « ويعرض كاتب عربى بعض ما نقل عن أحد ملوك اليونان .

حكى عن أحد ملوك اليونان أنه كان مبرزا فى فنون الحكمة .. الخ » (ص ١٠١)

ويعلق على القصة قائلا : من اليسير أن نتبين فى شخصيات تلك القصة صلة مباشرة بشخصيات الأساطير اليونانية القديمة كشخصية هرمس والمارد سيكلوب الذى صور فى القصة العربية ماردا ذا عين واحدة تتوسط جبهته » **وفى هذا خطأ كبير فالسيد سعد الخادم اورد قصة يونانية** عن ملك يونانى ثم نسى **ذلك وراح يقارن بينها وبين شخصيات الأساطير اليونانية وهـو بذلك يقارن بين شخصية أسطورية يونانية ونفس الشخصية الأسطورية اليونانية لأنه تصور الأولى عربية والثانية يونانية ، وهـو اذ يقـول كشخصية هرميس والمـارد سيكلوب الذى صور فى القصة العربية ماردا ذا عين واحدة تتوسط جبهته فكـان سيكلوب الذى قال عنه كان شيئا آخر عنـــدما تصوره العرب ماردا ذا عين واحـــدة وهو يريد بذلك ان هناك صلة بين السيكلوب الذى ذكره والمارد الذى خلقه خيال العربى ذا عين واحدة . والحقيقة ان « الكيكلوبس » الذى سـماه سـيكلوب كان بالفعل ماردا يونانيا ذا عين واحدة فقد كان هنـاك سلالة الكوكـــلوبيس** Κυκλώπες Cyclopes **وتعنى « المـردة ذوى العين الواحدة . »** The one-eyed giants **وهم فيما ذكره لنا هزيودوس ابناء أورانوس** Uranus **أو « السماء » من جى** Ge **« الأرض » وكان هناك ايضا غيرهم مثل بوليفيموس** Polyphamus **ابن يوسيدون اله البحر .** (١)

وهـــذا الاســـم كيكلوبس Κυκλωψ Kyklops **مكـــون من مقطعين كلمة** Κυκλος Kyklos **اى : دائرة وكلمة** ὤψ **، اى عين والكلمة كلها تعنى ذا العين المستديرة** (٢)

(١) Paul Harvey, *Oxford Companion to Classic Literature*, Oxford 1959, p. 128.

(٢) Liddell and Scott, *Greek Lexicon*, Oxford 1869, p. 896.

ملاحظة : المقال المنشور فى الصحيفة رقم ٧٠ من هذا العدد هو بقـلم كمال عيد ، كما ورد فى الفهرس وقد وضع بدل اسمه اسم « جلال الشرقاوى » . والمجلة تأسف لوقوع هذا الخطا

بعد هذا قارن الاستاذ سعد قصصا شعبية اسطورية ليربط بينها على أنه لا رابط بينها مطلقا الا طابعها الخرافى من حيث انها أحداث غير معقولة تماما كما نقارن بين قصص « الشاطر حسن » و « على بابا » و « أم الغول » و « ستنا العجوزة » وبين « جرندل » و « بوهوانج » وغيرها .

والذى اريد ان اقوله الآن هو الا نحاول ان نجعل من أثـر اليونان على غيرها مشجبا نضع عليه كل ما يطرأ على بالنا فنتورط فيما تورط فيه غيرنا ، فنربط بين هيراكليس والسيد المسيح لمجرد ما يبدو من تشابه بين قصتيهما ولو حق لنا ذلك لكان الاجدر بنا ان نقارن السيد المسيح بافلاطون مثلا لان المسيحيـــة اقرب ما تكون للافلاطونية ، او نربط بين الظـــاهر بيبرس وقصة الملك اليونانى .

الأجدر بنا أن نترك التخمين والاحتمالات ونبحث فى مسائل يقينية يؤيدها الدليل والبرهان المادى ، واذا اردنا ان نبين أثر حضارة على حضارة فلنبين هذا الاثر فيما حدث فيـــه أثر وتأثر بالفعل .

لنبحث مثلا فى مسرحية أوديب ملـكا عند سوفوكليس ثم لنرى اثرها على مسرحية أوديب ملكا عند أندريه جيد ثم لنرى أثرها على مسرحية أوديب ملكا عند توفيق الحكيم . لنحدد هذا الأثر فيما كتبه سوفوكليس فى مسرحية « الكترا » ومـا كتبه كل من لازار وجان جيرودو فى مسرحيتيهما اللتين تحملان نفس الاسم والامثـــلة كثيرة جدا هنـــاك مغامرات تليمـــاك Les aventures de Télémaque **التى كتبهـا** Fénelon **وهى مقتبسة عن الاوديسا التى كتبها هوميروس ، وتليماك هذا هو** تليماخوس باليونانية ابن أو**ديسيوس .**

هناك « ايفيجنيا فى **اوليس ، تاوريس ، والكستس »** ليوربيديس وهناك ايفيجينيا **لراسين والكستس الكوينو .**

لقد كرس كثير من **الكتـــاب وقتهم وجهدهم لنقل التراث القديم** كما هو أحيانا ، **واحيانا اخرى بعد اقلمته ليناسب** عقلية العصر الحديث ومعتقد**اته مثل راسين وكوينو وكورنى .** لنحاول ان نتبين أثر اليونان **على هؤلاء وغيرهم فهذا اجدى .**

وقديما ظن البعض أن **مصابيح الحضارة اليونانية قد انطفات ولكنها فى** الواقع كانت **تنحنى لعاصفة عابرة ثم لا تلبث أن** تتوهج فى روما ويشهد على **ذلك اعمال ليفيوس اندرونيكوس** الذى مثلت اول مسرحياته **سنة ٢٤٠ ق.م ، ونايفيـــوس ، انيوس ، وباكافيوس ، واكيوس ، وهناك ملاهى بلوتس التى تكاد أن تكون يونانية بلغـــة لاتينية ، وهنـــاك مسرحيات ترنس الذى سماه شيشرون « نصف مناندر » .**

ثم كان فرجيـل الذى مزج الالياذة والاوديسا معـــا واخرج منهما الانيادة ، وكان دانتى والكوميديا الالهية وزيارة العـــالم الاخر عند هومر وفرجيل ودانتى ، حتى لقد اصطحب دانتى معه ومع حبيبته بياترتش الشاعر فرجيل ليقوده وكأنمـا اراد بذلك أن يعترف بفضله عليه .

لننظر مثلا التقرير الذى نشره ليوندزيو Leonzio **عن بترارك بعد وفاته والمذكرات التى وجدت عنده عن هومر لنستشف منها هذا الاثر . حتى بوكاشيو الذى لم يكن يعرف اليونانية تاثر بها . أما فى فرنسا فقـــد كان الباحث يتحرج من أن يعد نفسه باحثا وهو لا يعرف اليونانية .**

واذكر قولا مأثورا لنابليون قاله عندما زار ايطاليا ومثلت أمامه مسرحية ممتازة ، فاذا به يصيح « أيتها السيدة . لكأننا نعيش فى بلاد اليونان » **ويكفى أن أذكر أن أحدث مسارح أوربا الآن ليست الا رجوعا الى المسرح اليونانى القديم ، وازيد هنـا أن هناك مئات الموضوعات التى تأثرت باليــــونان فى الدين والادب والفلسفة والتاريخ والطب والفلك والسياسة والعمارة والنحت والرسم وغيرها وكل منها تحتاج جزئياته الى مئات الابحاث الجادة المتعمقة .**

« مطابع شركة الاعلانات الشرقية »